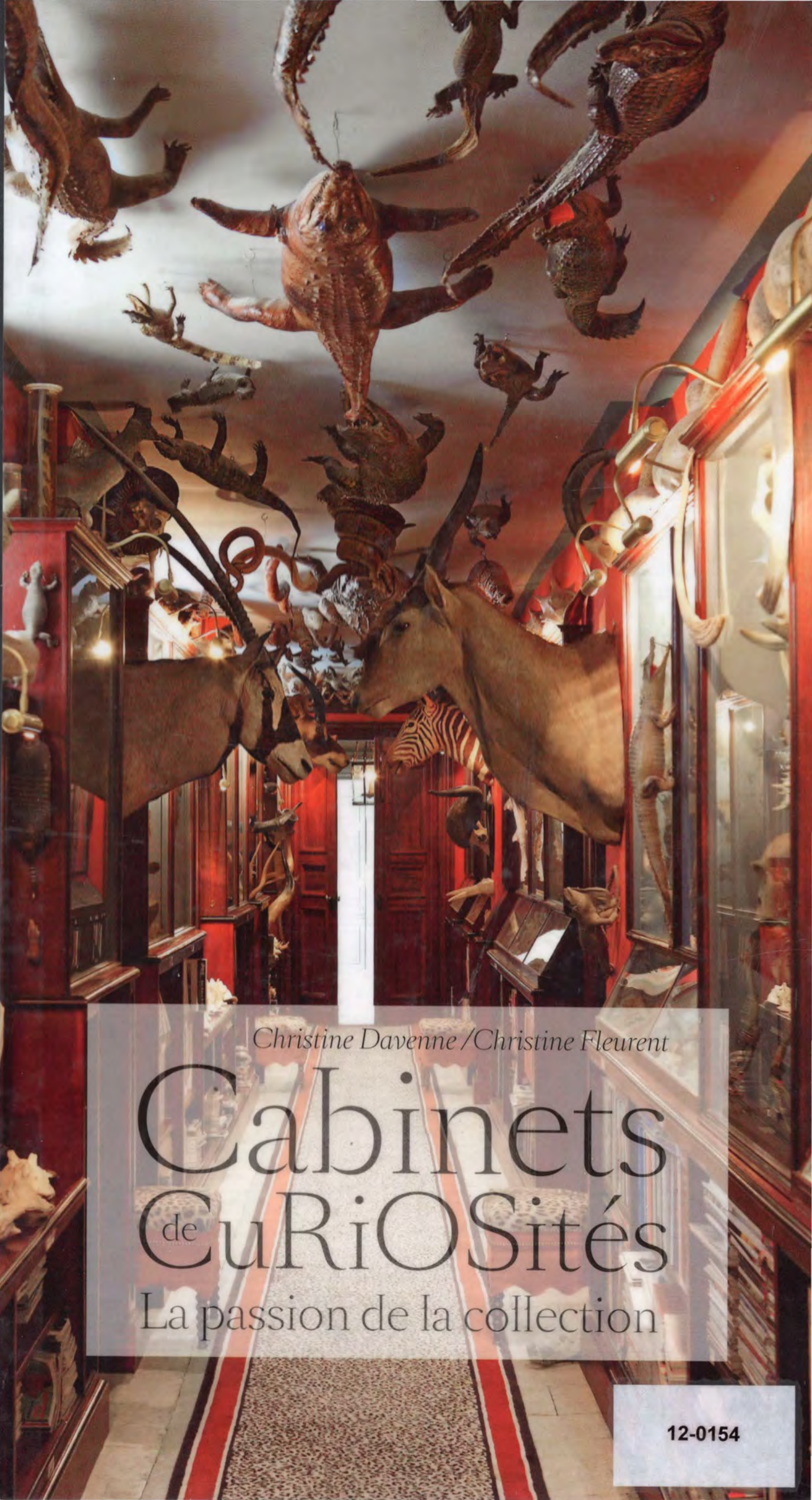


Christine Davenne / Christine Fleurent

Cabinets de CuRiOSités

La passion de la collection

ditions
e La Martinière

Cabinets de CuRiOSités
La passion de la collection

Apparus en Europe pendant la Renaissance, les cabinets de curiosités abritaient d'immenses collections, souvent princières, marquées par la volonté de recréer la totalité du monde en un lieu, la recherche d'exotisme, de raretés, voire de chimères. Ces accumulations d'objets oscillaient alors entre l'affirmation de la toute puissance de l'homme et celle de sa vanité. Classées, ordonnées, organisées, les collections de ces « chambres des merveilles » ont finalement été regroupées par discipline pour donner, au siècle des Lumières, naissance aux musées.

Aujourd'hui, les cabinets de curiosités restent une source d'inspiration importante, tant pour l'art contemporain qu'en décoration : mélange des catégories, métissage des arts, goût pour la collection et sa mise en scène, esthétique du désordre... Autant de citations contemporaines de cette « chambre des merveilles », qui s'avère un magnifique support à la rêverie et à la création.

Christine Davenne est maître de conférences en arts plastiques et sciences de l'art à l'université de Bordeaux IV. Titulaire d'une thèse en art et sciences de l'art, mention arts plastiques, elle a publié *Modernité du cabinet de curiosités* aux éditions L'Harmattan en 2004.

Christine Fleurent s'est orientée vers la photographie après des études littéraires. Elle s'est spécialisée dans l'univers de l'art de vivre, travaille régulièrement pour la presse et a publié plusieurs ouvrages illustrés aux éditions du Chêne (*La Cuisine des parfums*, *Les Promenades de Chopin*, *L'Album George Sand*) et Aubanel-La Martinière (*La Grande Histoire des arts de la table*, *Serres des jardins botaniques d'Europe*).

Retrouvez toutes nos parutions sur
www.editionsdelamartiniere.fr

39, 90 € TTC (Prix France)

9 782732 446639

www.lamartinieregroupe.com



À ma mère Jacqueline.

« Marche doucement, car tu marches sur mes rêves. »
William Butler Yeats

Remerciements à tous les amis de l'été joyeux,
et spécialement à José.

Christine Davenne

Connectez-vous sur www.editionsdelamartiniere.fr

Textes *Christine Davenne* / Photographies *Christine Fleurent*

Cabinets de CuRiOSités

La passion de la collection

Légendes *Charlotte Blum* / Stylisme *Véronique Méry*

Éditions
de La Martinière

SoMMaire

ENTRÉE DANS L'UNIVERS DES CURIEUX

Dresser l'inventaire du monde en rassemblant des objets sous la forme d'encyclopédies tant livresques que visuelles, voilà un projet qui a animé de nombreux honnêtes hommes. Le cadre de ces collections fut nommé, selon leur destination, « muséum » (histoire naturelle), « glyptothèque » (pierres gravées), « pantothèque », « grotte », « cabinet de merveilles » ou « de curiosités ». La fortune de ces collections anciennes était liée au devenir des arts et des sciences, aussi les cabinets de curiosités furent-ils véritablement des chambres d'écho de la culture renaissante, dont la voix porte encore jusqu'à nous. Car aujourd'hui, le cabinet de curiosité est à la mode, on le voit renaître au travers d'expositions, et des magasins en utilisent le principe. Apparu en muséographie dans les années 1990 avec des expositions comme *L'Âme au corps, arts et sciences, 1793-1993* aux galeries nationales du Grand Palais, ou la collection d'art contemporain « Curios & Mirabilia » (Curiosités et merveilles) du château d'Oiron, le cabinet de curiosités tend désormais à s'imposer dans les manifestations publiques et privées.

Depuis la Renaissance jusqu'à la Révolution, le cabinet de curiosités a présenté dans un lieu unique des objets hétérogènes par nature, et aujourd'hui encore, la culture contemporaine rassemble des pluralités en un lieu singulier. Le centre d'art adopte un sigle, tels les CAPC, MAM ou MoMA, comme l'industrie, ce qui semble illustrer la rapidité des échanges contemporains. On sent confusément que l'emploi réitéré de la locution « cabinet de curiosités » renvoie à un dispositif désuet qui apparaît énigmatique. Pourquoi, aujourd'hui, faire mention du cabinet de curiosités ? Cette démarche procéderait-elle d'une référence nostalgique aux rangements d'objets éclectiques où brillaient les médailles et les nacres ? Ou encore de la poésie des regards croisés qu'évoquait le comte de Lautréamont dans les *Chants de Maldoror* : « La rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » ? Ou invoque-t-elle une valeur refuge qui protégerait des mutations contemporaines ?

Sans doute peut-on déceler dans la renaissance du cabinet de curiosités la volonté d'établir des liens entre les métissages d'hier et d'aujourd'hui, entre les collectionneurs et les artistes. En effet, le collectionneur, arrangeur de mondes, n'était pas considéré autrefois comme un artiste, mais comme un amateur, « celui qui aime » selon le sens exact de l'étymologie. L'artiste, au contraire, s'était identifié depuis la Renaissance à un concepteur d'œuvres *ex nihilo*, selon l'expression latine signifiant « à partir de rien ».

Le cabinet désigne à la fois un meuble et une pièce contenant les curiosités. Ce **meuble en acajou**, surmonté d'un crâne humain arborant un grand sourire, est consacré aux *naturaliae*. En arrière-plan, reproduction du *Couronnement d'épines* ou *La Dérision du Christ* d'Antoon Van Dyck (1559-1641) (Malplaquet House, Londres, Royaume-Uni).




CANIS LUPUS

On assiste aujourd'hui à une dilution de ces frontières, et le concepteur d'expositions et l'artiste entremêlent leurs missions, l'un proposant des principes d'organisation, devenant curateur, l'autre dépendant du musée pour légitimer son travail. Le métissage actuel dans les pratiques de l'art associe objets et techniques pour constituer diverses installations nettement affranchies des catégories académiques que sont la peinture, la sculpture, l'architecture. Or, cette désagrégation des frontières entre arts décoratifs et arts plastiques, entre arts européens et extra-européens, entre amateurs et artistes a existé en un autre temps, à la Renaissance, son lieu étant alors le cabinet de curiosités… que l'on ne cite pas, de nos jours, par hasard.

Les collections anciennes, installées dans les demeures princières, composaient un théâtre. Miroirs du monde tentant de capter en une vision panoramique les savoirs du temps, elles étaient aussi le miroir du sujet qui les constituait, à la fois intime et universel : le cabinet de curiosités se situe quelque part entre l'infiniment petit et l'infiniment grand. Théâtre du monde tentant d'ordonner des collections diverses, le cabinet avait plusieurs missions. Il était élaboré par les puissants dans leur résidence même, où il s'inscrivait dans la généalogie familiale afin de doter les héritiers d'un savoir encyclopédique. Ainsi, dans tous les cabinets, les ancêtres de la famille côtoyaient les figures pensantes de l'Antiquité. C'est pourquoi, dans le *studiolo* que le duc de Montefeltre fit construire à Gubbio, vers 1479-1482, son portrait est entouré des figures des docteurs de l'Église autant que des sages de l'Antiquité : saint Grégoire et Platon y font face à Dante et Hippocrate, Moïse et Cicéron à saint Thomas et Homère.

Le cabinet de curiosités conçu de la sorte n'était pas une pièce décorative, mais bien un théâtre des connaissances et des légendes alliant savoirs antiques et chrétiens dans un désir de concorde. Différents classements qui y furent tentés, empruntés aux penseurs de l'Antiquité ou aux observateurs, qui permirent d'élaborer des outils d'analyse. En effet, comment organiser ce fatras d'objets et de commentaires mêlés ? Le classement le plus fréquemment retenu fut celui du passage de la nature à l'artifice, qui permettait de concilier la pensée chrétienne et les balbutiements scientifiques des humanistes : l'œuvre de Dieu, la nature, était continuée par les œuvres artificielles des hommes, et le lien qui les attachait était aussi profond que la Genèse elle-même. Les œuvres artificielles étaient donc autorisées, dans cette continuité temporelle, à s'ouvrir à des observations nouvelles. Et ce n'est pas le moindre des paradoxes de ces chambres de merveilles, dont le plafond était constellé de poissons rangés autour d'un crocodile triomphant, d'avoir produit des outils d'analyse de l'observable !

Le loup est le thème central de ce cabinet de curiosités, reconstitué dans le musée de la Chasse et de la Nature, sous forme, notamment, d'un tableau du XIXe siècle de François Grenier de Saint-Martin, *Petits Paysans surpris par un loup*, 1833 (dépôt du musée des Beaux-Arts de Nantes) et des souliers du Petit Chaperon rouge par l'artiste contemporain Françoise Pétrovitch.

Les humanistes, en recherchant des principes directeurs pour présenter des objets, des savoirs, élaborèrent ainsi des formulations inédites. Car quelle forme donner à la marche du monde : un arbre, un cercle, une spirale ? Ces interrogations feront vaciller les dogmes. Il semble que nous assistions aujourd'hui à un tremblement de même nature. L'engouement pour l'esthétique de la curiosité ne serait-il pas symptomatique de nouveaux questionnements ? Le cabinet de curiosités pourrait-il être le laboratoire des mutations qui permettrait de fourbir des outils d'analyse innovants, comme il le fut jadis ?



L'animal à visage humain : un hybride qui pourrait être une pièce maîtresse d'un cabinet de curiosité du XVIe siècle, même en gravure.
Ambroise Paré, *Livre des monstres et prodiges*, 1561.



Une citation du monstre des cabinets de curiosités : la ***Matriarch*** de Kate Clark, peau de zèbre, mousse, argile, clous, ficelle, yeux en caoutchouc, 2009.



Le Cabinet de Curiosités, d'hier à aujourd'hui

Où l'on passe de la chambre des merveilles à l'installation d'art contemporain

« Le sentiment esthétique qui pousse vers le mystère
des formes bizarres, coquilles, pierres, dents ou défenses,
empreintes de fossiles, appartient certainement à une strate
très profonde du comportement humain : non seulement
c'est le premier attesté dans l'ordre chronologique,
mais c'est aussi une forme d'adolescence des sciences naturelles
car dans toutes les civilisations l'aurore scientifique débute
dans le bric-à-brac des "curios" (...). L'insolite dans la forme,
ressort puissant de l'intérêt figuratif, n'existe qu'à partir du point
où le sujet confronte une image organisée de son univers
de relation aux objets qui entrent dans son champ de
perception. »

André Leroi-Gourhan, Le Geste et la parole,
tome 2 La Mémoire et les rythmes, *1965.*

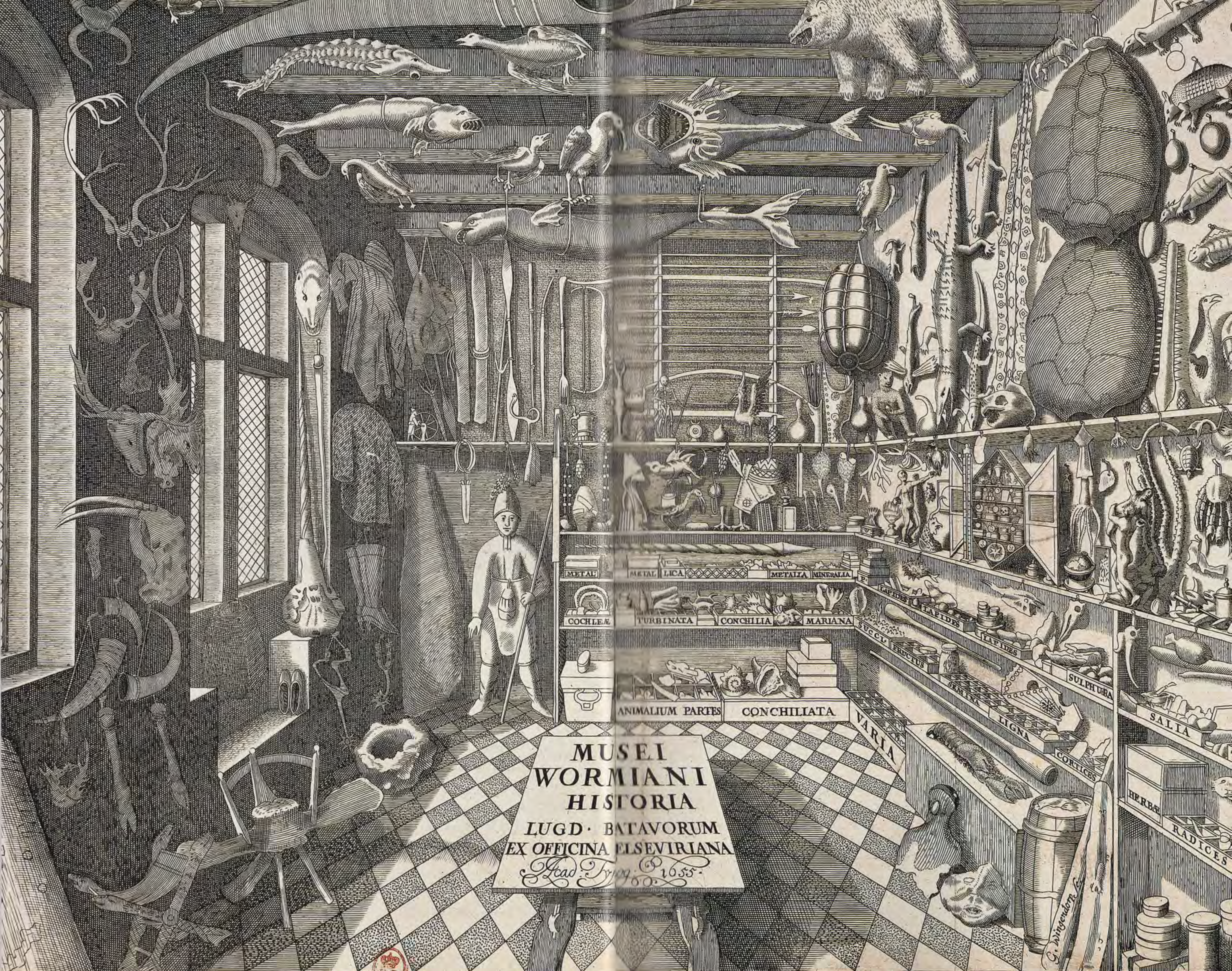
et de l'observation du monde à la collecte poétique.

À la Renaissance, le premier terme auquel on eut recours pour désigner ce type de cabinets fut celui de *« Wunderkammer »*, littéralement « chambre de merveilles ». Cette dénomination, avec sa connotation empreinte de merveilleux, évoque naturellement l'enfance, le désir et les mythes. En plongeant vers l'origine, nous recherchons les légendes des siècles : les « histoires de nourrice », comme disait Platon, ont transité par ces objets merveilleux – ces *mirabilia* – exposés dans les cabinets renaissants. Les licornes, le *manucodiata* (oiseau de paradis), les salamandres et les crocodiles étaient des énigmes, prolongeant un lieu d'enfance et de fables, assurant la perpétuation de légendes destinées à penser ou rêver le monde. Aujourd'hui, sans doute cherche-t-on à donner à la maison humaine un souffle de mystère, et l'on convoque le cabinet de curiosités pour réanimer, peut-être, la puissance onirique de l'évocation de l'enfance, opérer une sorte de retour aux origines, car la collection est la première opération de l'esprit.

Le cabinet de curiosités au XVIe siècle

Le cabinet de curiosités, né au XVIe siècle, est un palimpseste des musées. Il sera *museo*, reprenant le terme latin de *museum*, lui-même inspiré du Museion grec d'Alexandrie, lieu d'étude et sanctuaire des Muses que l'Antiquité identifiait à la mémoire et aux arts. La Renaissance fait sien le mot et en ajoute quelques autres : *« Wunderkammer »*, *« studiolo »*, « grotte », ce qui montre l'immensité des questionnements d'un monde qui pense à travers l'observation. Car voir est devenu la grande aventure d'une période

Double page suivante : frontispice du ***Musei Wormiani Historia*** représentant l'intérieur du cabinet de curiosités d'Ole Worm (1588-1654), médecin et collectionneur danois, 1655.


MUSEI
WORMIANI
HISTORIA
LUGD· BATAVORUM
EX OFFICINA ELSEVIRIANA
1655
METAL
METAL LICA
METALIA MINERALIA
COCHLEÆ
TURBINATA
CONCHILIA
MARIANA
ANIMALIUM PARTES
CONCHILIATA
VARIA
LAPIDES
SUCCI
FRUCTUS
LIGNA
CORTICES
SULPHURA
SALIA
HERBÆ
RADICES

avide de perspective, cette douce chose que Paolo Uccello (1397-1475) préférait, selon Giorgio Vasari (1511-1574), à la couche conjugale. La pluralité des agencements des cabinets de curiosités initie alors la recherche d'outils d'ordonnance, tandis que l'étude comparative est le berceau d'une pensée scientifique qui organise et classe le chaos des collections.

Les cabinets forgent dès cette époque une culture d'amateurs et d'érudits, une culture élitiste. Les collections, répertoriées dans des guides et objets de contemplation réservés aux édiles, assurent ainsi l'héritage culturel des grandes familles et servent l'éducation des princes, si bien que la période baroque mesurera l'étendue des pouvoirs régaliens à l'importance de leurs collections.

Le cabinet de curiosités au XVIIIe siècle

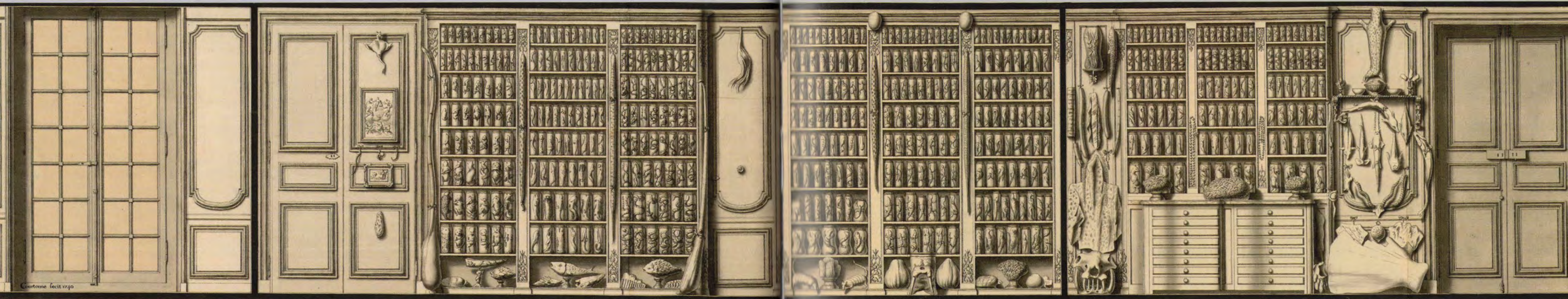
Les cabinets de curiosités et d'amateurs qui prolifèrent en Europe au XVIIIe siècle délaissent l'entassement d'objets hétéroclites pour s'orienter vers leur classement par discipline. Ainsi, l'un des plus fameux cabinets de l'époque, celui de Bonnier de la Mosson (1702-1744), trésorier des états du Languedoc, comptait neuf cabinets spécialisés répartis dans sept salles — dont un laboratoire de chimie, une apothicairerie, une salle d'anatomie, un cabinet de physique et de mécanique — qui occupaient la plus grande partie de son hôtel particulier à Paris.

À la fin du siècle, la Révolution française connaît pourtant la tentation d'entremêler au Louvre des collections hétérogènes selon le modèle du cabinet de curiosités, mue par la volonté de mettre en œuvre le principe défendu par Diderot d'un musée considéré comme un mémorial encyclopédique de l'esprit humain. La Convention (1792-1795) décidera finalement d'isoler les différentes disciplines en autant de collections spécifiques : scientifiques pour le Muséum d'histoire naturelle, artistiques pour le Louvre, ou architecturales pour le musée d'Alexandre Lenoir (1761-1839) qui deviendra le musée des Monuments français en 1795. Chacun de ces musées obéissant à des luttes d'influence particulières, l'immense cabinet de curiosités dont rêvaient les Encyclopédistes pour le Louvre n'a jamais vu le jour : la légende révolutionnaire a élaboré le musée, incarnation d'un patrimoine accessible au peuple – quelques musées étaient toutefois déjà ouverts au public, comme le palais du Belvédère appartenant aux Habsbourg, à Vienne, en 1776, ou le Louvre, qui accueillait des visiteurs une journée par semaine. Le monument musée devenant, avec un caractère d'évidence, un instrument politique au service de la bourgeoisie au pouvoir, une transmutation

Double page suivante : deux des neuf cabinets de **Bonnier de la Mosson**, trésorier des états du Languedoc. En haut, le cabinet des animaux en fiole ; en bas, le cabinet d'histoire naturelle. Dessins de Jean-Baptiste Courtonne, XVIIIe siècle.



Reconstitution du **cabinet de Jean Hermann** (1738-1800), savant naturaliste, professeur de médecine, de philosophie et de botanique au XVIIIe siècle, entouré de spécimens d'époque. Il y donnait des leçons de démonstration ouvertes à tous. Ses collections sont à l'origine du museum d'histoire naturelle de Strasbourg (collections ville de Strasbourg, Musée zoologique, Strasbourg).


Courtonne fecit 1740


e fecit 1739



Scarabattolo, peinture en trompe l'œil d'un cabinet de curiosités par Domenico Remps (1620-1699), huile sur bois, seconde moitié du XVII^e siècle, 74 x 78 cm. (Office de la Pierre dure, Florence, Italie).





High Tea Pot, théière hybride conçue par l'artiste Wieki Somers, porcelaine de Chine non émaillée, fourrure de raton laveur, acier et cuir (musée de la Chasse et de la Nature, Paris).

Des **terrines en céramique en forme d'hure** (têtes de sanglier) provenant des manufactures royales cotoient l'art contemporain (musée de la Chasse et de la Nature, Paris).


I
B
PLAISIRS





Cabinet des curiosités, trompe-l'œil réalisé par Johann Georg Hinz (vers 1630-1688), 1666 (Kunsthalle de Hambourg, Allemagne).



du magasin pittoresque. Cette revue, issue de la croissance économique alimentée par les foires internationales, correspondait au désir de quitter les rails d'un académisme figé – l'impressionnisme naissait.

Louis Clément de Ris, conservateur du musée de Versailles, en posant un regard nostalgique sur les grandes entreprises collectionneuses, se donne l'occasion de fonder la légitimité française du goût. Il ne craint pas pour cela de teinter l'histoire du goût en bleu, blanc, rouge, et propose un palmarès où le goût italien arrive en première position, bien supérieur par son tempérament et sa « race » au goût français, classé deuxième. Il établit également la nomenclature, dans *Les Amateurs d'autrefois* (1877), du travail des collectionneurs privés auxquels nous devons les collections nationales.

Le cabinet de curiosités au début du xx[e] siècle

Au début du xx[e] siècle, les conservateurs de musées entreprennent d'analyser les œuvres oubliées et de les confronter aux sources textuelles. L'école de Vienne naît bientôt des travaux de Julius von Schlosser (1866-1938), qui renouvelle l'intérêt pour les curiosités en publiant en 1908 une étude intitulée *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance.* Conservateur des musées de Vienne, il s'intéresse aux objets délaissés de l'histoire de l'art officielle (médailles, sculptures en cire) classés dans la catégorie des arts décoratifs, telle la salière conçue par Benvenuto Cellini (1500-1571) pour François I[er] et abandonnée dans les greniers des collections d'Ambras, au Tyrol. Ses travaux d'érudition établissent le concept d'une approche réfléchie des œuvres :

Page de gauche : **squelette d'autruche** entouré de bustes et de portraits d'ancêtres (Malplaquet House, Londres, Royaume-Uni).

Salière à l'effigie de Neptune et Cérès, réalisée pour François I[er] par Benvenuto Cellini, or et émail sur socle en ébène, 1539, 0,33 x 0,31 cm (Kunsthistorisches Museum, Vienne, Autriche).



Julius von Schlosser aborde la diplomatique (science des actes officiels) et la paléographie, puis croise les analyses qu'il a élaborées à partir des objets d'art, des sources écrites officielles ou des manuscrits produits autour des œuvres. Ce travail d'enquête ouvre la voie à une nouvelle histoire de l'art. En effet, l'œuvre d'art n'incarne déjà plus un idéal de beauté relatif au goût, mais plutôt une réflexion sur l'époque qui l'a vue naître : elle devient un document parmi d'autres, servant une véritable investigation intellectuelle. Ces liens croisés entre le lisible et le visible ne sont pas sans évoquer l'hybridation des genres prisée par les artistes en ce début du XXe siècle, à l'instar des assemblages de Pablo Picasso (1881-1973) défaisant les catégories de la peinture et de la sculpture, des collages de la période cubiste où toile cirée et miroir viennent bousculer les cadres de la représentation, des ponts entre arts primitifs et européens introduits par Picasso qui sont autant de remises en question des catégories académiques. L'art moderne, à cette époque, est qualifié de « sauvage » par le critique Louis Vauxcelles (1870-1943) qui, en 1905, dans le journal *Gil Blas*, compare une sculpture classique entourée de tableaux d'Henri Matisse (1869-1954) et d'André Derain (1880-1654) à « Donatello chez les fauves » ; cette « cage aux fauves » donnera bientôt son nom au mouvement fauviste. La férocité et la simplicité des formes qualifieront donc les artistes de « fauvistes » et « cubistes », ceux-là mêmes qui, non sans ironie, se réapproprieront ces quolibets pour nommer de nouvelles catégories du visible. Car ces mouvements qui s'écartent des règles du bon goût patiemment tissées par des siècles de satisfaction bourgeoise sont traités comme des manifestations hérétiques. On aurait pu, en effet, y voir l'œuvre de fous si ces mouvements n'avaient eu la présence d'esprit d'imaginer des catégories en *« -isme »* pour les définir : les amis de Picasso, voyant *Les Demoiselles d'Avignon* dans son atelier, ne craignirent-ils pas de le trouver bientôt pendu à son chevalet, tant la vision du *Bordel philosophique*, premier titre de l'œuvre, se révélait dérangeante ?

C'est également l'esprit de curiosité qui inspira les surréalistes : André Breton (1896-1966) vivait dans un cabinet de curiosités, faisant converser les œuvres des artistes dadaïstes et surréalistes avec les fétiches dogons et les masques indonésiens et opérant ainsi une pluralité de rencontres poétiques. Marcel Duchamp (1887-1968) fut, lui aussi, un curieux : inventeur du ready-made, il plaça son œuvre au registre de la collection en fabriquant ses *boîte-en-valise*, sortes de musées portatifs où figurent ses œuvres réduites. Par cette évocation ironique, Duchamp signalait combien le musée a la capacité de transmuter toute chose : le goût des aristocrates était effectivement

Cabinet de curiosités composé notamment de crânes de dauphin et de gorille, d'un renard naturalisé tenant un lapin dans sa gueule, de bas-reliefs, d'un squelette de poule, d'un élément de procession indien du début du XIXe siècle et d'un petit crâne en bois sculpté, élément maçonnique (galerie Et Caetera, Paris).



devenu « patrimoine », et quelle extravagance de fonder la rationalité d'une histoire de l'art sur les goûts des rois ! Avec Duchamp, les arts plastiques s'intéressèrent moins à la création d'œuvres qu'à leur circulation. Il ressuscita ainsi une mémoire d'amateur plus occupée de « trans-faire » que de faire, et fut le promoteur de pratiques qui délaissent le caractère transcendantal des œuvres et leur beauté idéale au profit de l'intelligence qu'elles engendrent, répondant ainsi à un mouvement général dont on distingue les racines dans les siècles précédents.

Cabinet de curiosités et musée à la fin du xx^e siècle

Sur les pas de Marcel Duchamp, les artistes du xx^e siècle ont hybridé leurs pratiques, jouant de mutations entre univers cloisonnés. Les ponts ainsi lancés ont jeté les bases nouvelles d'arts hétéroclites, bousculant les frontières académiques par le happening, l'installation, l'*in situ,* des dispositifs spectaculaires que seule l'instance du musée peut encore définir par le fait de les contenir, selon la formule magique « Ceci est au musée, ceci est de l'art ». Si la dénomination « art » confine à l'escroquerie pour certaines productions, elle n'en est pas moins légitimée par le lieu. Le cabinet de curiosités n'a-t-il pas eu la même démarche, celle de légitimer des objets, comme ces idoles africaines qui finiront par éclairer les pratiques artistiques de Picasso ou de Matisse ? La référence récurrente au musée dans le travail des artistes d'aujourd'hui, affirmée par le critique d'art James Putnam dans son ouvrage *Le Musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain* (2004), montre à quel point ce monument reste, avec le marché, l'instance légitimante majeure d'une production ou, c'est selon, d'un produit nommé « art ».

Le musée « labélise » des pratiques qui resteraient innomées, voire innommables : croisement, dispositif, *in situ,* toutes les pratiques d'art sont validées par le cadre muséal. Car il n'existe pas de mouvement artistique général englobant des pratiques en un commun programme, comme le firent l'impressionnisme, l'expressionnisme ou le dadaïsme : aujourd'hui, le seul mouvement qui unifie la diversité artistique se nomme « postmodernisme », appellation qui ne définit qu'un « après » sans autre contenu que la postériorité. On ne saurait être plus « panoramique », sinon tautologique. Le *« post- »,* forme de l'évidence, serait-il un mouvement sans mouvement, produisant des arts sans art, une compilation avant classement, en somme, comme pouvait l'être le cabinet de curiosités ? Nicolas Bourriaud, commissaire d'exposition et critique d'art, développe depuis les années 1990 une autre définition qui introduit le concept d'« esthétique

relationnelle » : il s'agit d'examiner les relations entre l'art et le monde au regard des interactions entre spectateur et créateur, d'envisager l'art dans le registre de la proximité des acteurs de l'art, nivelant le rôle des participants. Ainsi, de la place de choix laissée au récepteur – au nom des sollicitations produites par les nouveaux artistes auprès du collectionneur et du marchand – à l'instance labelisante du musée, on comprend que le recours récurrent au concept de cabinet se pose comme une évidence, le musée restant constitutif de l'idée de culture occidentale par l'arrachement qu'il produit, les échanges qu'il permet, le laboratoire de mutations qu'il propose jusqu'à nos jours.

En effet, l'emploi du terme « curiosité » donne aux collectionneurs des places de choix : ici, c'est la collection qui fait l'art et non l'art qui fait la collection. La bourgeoisie postindustrielle, avec ses grands capitaux, pratique une économie fluctuante, sans principe constant ni hiérarchie, sans idéologie autre que celle de la circulation ; elle considère l'art comme une marchandise susceptible de se prêter à une spéculation importante, ce qui fait dire à Jean Molino, sémiologue et musicologue contemporain : « Pour qu'il y ait art, désormais, il suffit d'un pacte artistique conclu entre deux personnes, l'une qui achète et l'autre qui vend. »

Yves Michaud, ancien directeur de l'École des beaux-arts de Paris et critique d'art, affirme lui aussi, dans son ouvrage *L'Artiste et les commissaires. Quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent* (1989, réédité en 2007), que « les commissaires se sont substitués aux artistes pour définir l'art. Les artistes et les œuvres ne sont plus que des prétextes pour faire continuer à tourner le manège du monde de l'art qui s'étourdit d'événements, de découvertes renouvelées et de coups communicationnels ».

Le cabinet de curiosités est érigé comme la référence historique de cette concorde entre le marché et l'art. Or il fut un lieu d'échanges ouvert aux partages comme aux escroqueries. Citer le cabinet ne procède donc pas seulement d'un critère esthétique, c'est l'écho actualisé d'une connivence entretenue entre les amateurs et les marchands. Entre éclectisme postmoderne persistant et repli vers des valeurs anciennes, invoquer le cabinet de curiosités revient à parcourir le chemin des origines, celui d'avant le musée, celui des mélanges. L'univers de la collection nous place en effet dans un monde excentré, relié comme par d'interminables rhizomes à des légendes maillées en réseaux, offrant une structure ouverte aux lectures multiples et à la prolifération des récits, un monde en mouvement par son principe et statique par les valeurs refuges qu'il incarne. Il a ce caractère démodé que décrit Marcel Proust dans *À la recherche*



Une citation contemporaine du cabinet portatif, ***Traveling Museum Box*** par Ron Pippin, 1994.



Ce ***Poème-objet*** d'André Breton (1896-1966), appartient à la série *La Carte Surréaliste*. Assemblage monté sur bois, 1941, 45,8 x 53,2 x 10,9 cm (Museum of Modern Art [MoMA], New York, États-Unis).

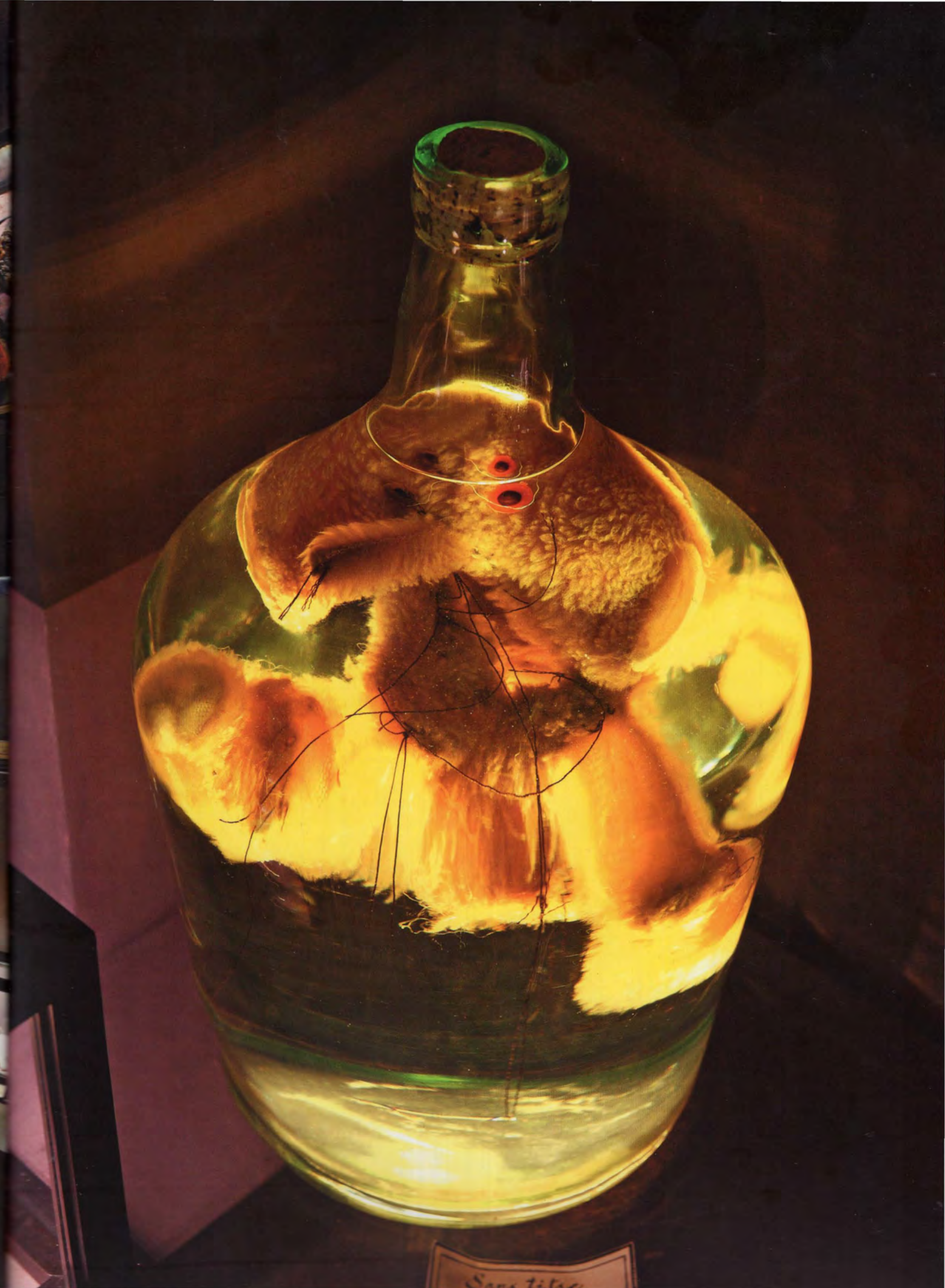
Double page suivante : éclectisme et accumulation, **André Breton dans son appartement parisien**, photographié par Sabine Weiss vers 1960.

Page 38-39 : ***Boîte-en-valise***, de Marcel Duchamp ou Rrose Selavy, 1935-1941. Elle contient des répliques miniatures d'œuvres, photographies, fac-similés ou reproductions de tableaux de Duchamp, dont un dessin original, collés sur chemise noire (Museum of Modern Art [MoMA], New York, États-Unis).


HAUT
A DOMICILE


Parmi nos articles de quincaillerie paresseuse, nous recommandons un robinet qui s'arrête de couler quand on ne l'écoute pas.
Ovaire toute la nuit.
Parer parée de paresse de paresse.
Il faut dire
La crasse du tympan, et non le Sacre du Printemps.
Le système métrite par un temps blennorragieux.
Des bas en soie... la chose aussi.
M'amenez-y.
Lits et ratures.
APOLINÈRE
ENAMELED







Page 40 : **cabinet de la licorne.** On y croise un bézoard soclé par Jean-Michel Othoniel, des *Fumées de licorne* de Sophie Lecomte et un ours en peluche en bocal (musée de la Chasse et de la Nature, Paris).

Page 41 : un objet usuel lié à l'enfance présenté, avec humour, selon une modalité scientifique. **Ours en peluche plongé dans un bocal** par le collectif Gelitin (musée, de la Chasse et de la Nature, Paris).

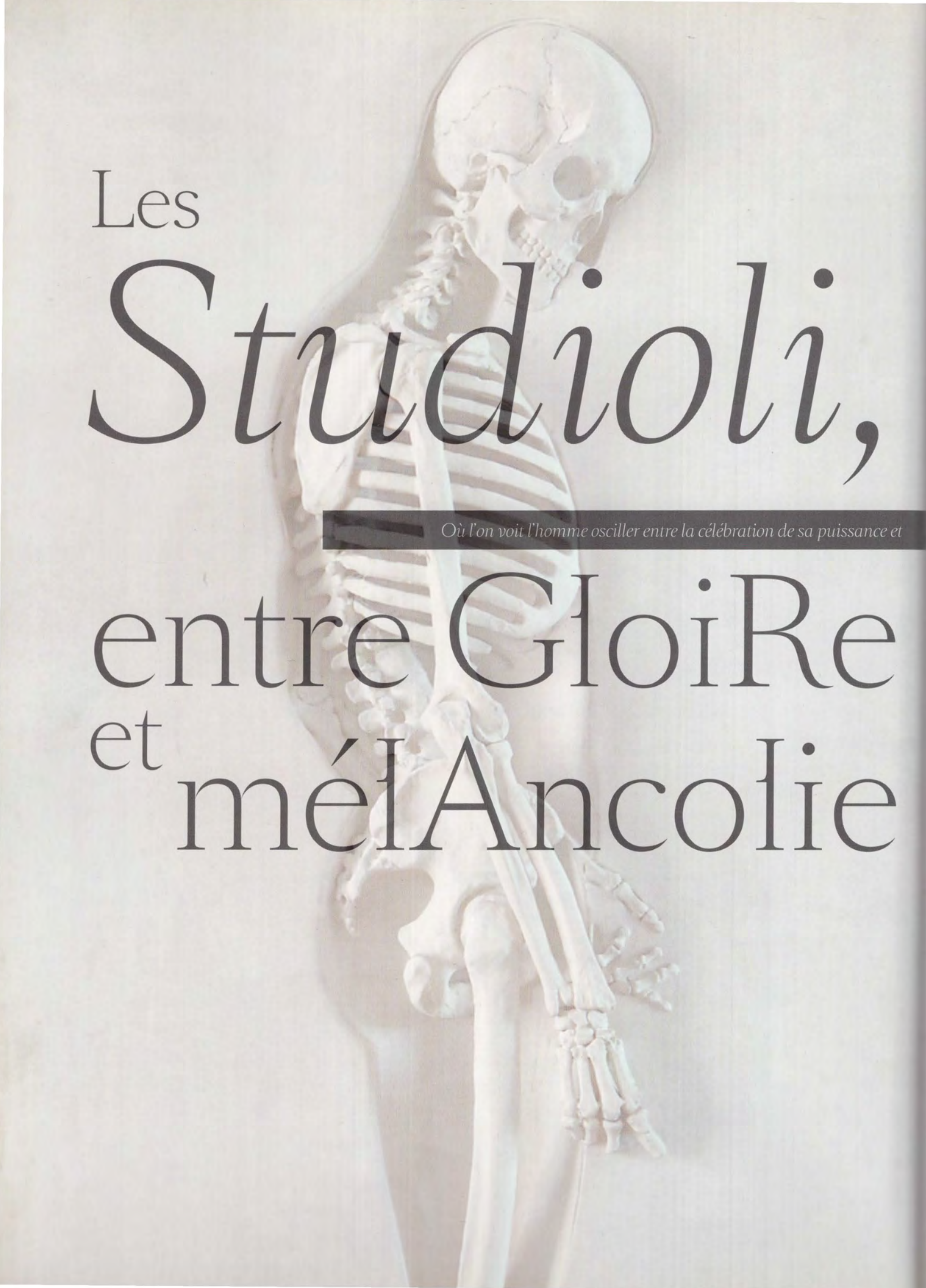


du temps perdu: « Nous sommes sous le regard des tableaux anciens réunis par Swann dans un arrangement de "collectionneur" qui achevait le caractère démodé, ancien, de cette scène, avec ce duc ». La structure donnée aux curiosités unifie les pluralités en un même lieu, et les objets venus d'ailleurs, déplacés et rassemblés, semblent pouvoir fournir de nouvelles définitions à la culture : paradoxalement, la chambre de merveilles marque son retour en s'imposant comme un acte initial, nécessaire au renouvellement des formes critiques. Pourtant, le cabinet qualifie le sujet non plus en créateur de formes, mais en collecteur, et ce goût pour la cueillette est suspecté de se produire dans des périodes de disette artistique, tant on répertoriait, classait, triait en attendant que la moisson hasardeuse des innomés trouvât place au banquet des connaissances. Les centres d'art contemporain sont aujourd'hui des cabinets de curiosités : l'artiste est devenu un amateur, « celui qui aime », pendant que les conservateurs, les collectionneurs et les marchands se font les nouveaux prescripteurs économiques et esthétiques d'une culture considérée comme un marché. Passage régressif ou dynamique, le cabinet de curiosités si souvent cité opère aussi comme un rêve. C'est une structure non close, ouverte à la propension infinie des collections, fixe et mouvante, importante et dérisoire. C'est la structure expansive par excellence, celle qui n'est pas interrompue, qui arrête le temps en offrant des variations multiples à un sujet singulier. Le spectateur de cette vitrine de culture pourra choisir, parmi les nombreux chemins qui bifurquent, celui qui épousera sa rêverie poétique.

La boîte ***Tracking Icarus*** de l'artiste Ron Pippin s'ouvre et se ferme sur des secrets relatifs à Icare.

Les *Studioli*, entre GloiRe et mélAncolie

Où l'on voit l'homme osciller entre la célébration de sa puissance et



« Le monde n'est qu'une branloire perenne : toutes choses y branlent sans cesse, la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Ægypte : et du branle public, et du leur. La constance mesme n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne puis asseurer mon object : il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. Je le prens en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à luy. Je ne peinds pas l'estre, je peinds le passage.

Montaigne, Essais, *livre III, chapitre 2 « Du repentir », 1580.*

Le *studiolo* est la forme originelle du cabinet de curiosités tel qu'il fut constitué chez plusieurs princes italiens dès le XVe siècle. Les maisons Médicis, Montefeltre, Gonzague, établies respectivement à Florence, Urbino et Mantoue, ont cherché à offrir à leurs collections des écrins dignes d'elles. Lionel d'Este (1407-1450) à Ferrare, Frédéric de Montefeltre (1422-1482) à Urbino et Gubbio, François Ier de Médicis (1541-1587) à Florence se sont octroyé des espaces qui permettaient en même temps de contempler les savoirs universels et d'oublier les tourments du pouvoir.

le questionnement sur sa place dans le monde.

Le *studiolo* est une forme très particulière de théâtre, puisque les collections ne sont présentes qu'à l'état d'images, représentées par des objets marquetés en perspective : amphores, sphères armillaires, horloges, cages à perroquet, tiroirs ouverts, grimoires et instruments de musique incrustés dans des bois précieux. La prouesse technique des marqueteries est d'autant plus fascinante que l'espace du *studiolo* est confiné : tous les objets représentés doivent pouvoir être observés d'un seul regard.

Si l'on peut encore voir le *studiolo* de Frédéric de Montefeltre au château d'Urbino – où le duc l'a installé parmi les jardins et les vestibules, les escaliers monumentaux et la bibliothèque du palais –, celui de Gubbio, qu'il a également conçu, est aujourd'hui déplacé au Metropolitan Museum of Art de New York. À Urbino (voir page 48-49), la petite salle du *studiolo* est constituée d'une partie inférieure composée de grands panneaux de *tarsie* séparés par des pilastres, où l'on distingue une rangée de placards en trompe l'œil. Au niveau de la partie supérieure, le mur montre une galerie de vingt-huit peintures d'hommes illustres incarnant la gloire de l'esprit humain. Mais le duc n'est pas oublié, et le portrait en pied de Frédéric de Montefeltre siège en bonne place : drapé, la lance tournée vers le sol, il préside aux œuvres de paix. Car le duc est un guerrier, c'est un *condottiere* (il peut lever une troupe par contrat, la *condotta*), dont Piero Della Francesca (vers 1416-1492) a peint à plusieurs reprises le seul profil gauche, le droit ayant été hardiment balafré au cours de batailles menées contre les principautés voisines. À proximité du duc, une armoire – en perspective – remplie de cuirasses et de casques luisants signale que la paix est une conquête. Sur les panneaux latéraux, les vertus sont présentées en deux séries : les trois vertus théologales chrétiennes, enlacées selon la technique du *contraposto* maniériste, et les vertus antiques de la Sagesse, désignées par des rayons de la bibliothèque chargés de livres, d'instruments scientifiques et d'écritoires. Les portes grillagées en trompe l'œil s'entrouvrent sur des ouvrages à lourds fermoirs, une clepsydre, un bougeoir et des instruments

de musique. Dans un placard, on aperçoit une étoffe blanche frappée de l'emblème de l'ordre de la Jarretière, dont Frédéric de Montefeltre venait d'être honoré. Les symboles de la Religion côtoient les emblèmes du duc, les livres et les objets du savoir sont associés aux instruments de mesure du temps et de l'espace que sont l'horloge et la sphère. Dans le *studiolo*, lieu de méditation qui relie les arts et les sciences, l'harmonie des astres et l'harmonie des sons, le seigneur des lieux se situe donc au centre de la concorde, entre les Pères de l'Église et les philosophes de l'Antiquité. Au cœur du palais ducal, la vie contemplative rencontre la vie active. On peut lire, au fronton d'une porte, une inscription latine signifiant : « Qui que tu sois, sois heureux auprès des muses, heureux et innocent en la lyre éloquente, il n'est rien que candeur » ; les neuf Muses, compagnes d'Apollon, protègent cet espace dont le pendant est une chapelle consacrée au culte catholique de la Vierge et des saints. Deux formes de recueillement entrent donc en écho : l'un est sacré, l'autre est profane.

Un univers d'images

Le *studiolo* du palais des Médicis, à Florence, prit lui aussi la forme d'une petite pièce marquetée, dont les médaillons du plafond représentaient les allégories des mois. Ce *studiolo* étant destiné à accueillir de très petits objets taillés dans des pierres dures, ainsi que des gemmes, les objets plus volumineux qui composaient la collection, les bustes antiques et les objets rapportés des Indes et des Amériques furent regroupés dans une galerie adjacente et dans une pièce annexe nommée *« grotta »*.

À Mantoue, Isabelle d'Este (1474-1539), épouse du duc de Mantoue, établit une circulation entre son *studiolo* et la « grotte » du palais du Te où était exposée une collection de 1 600 objets, parmi lesquels des tableaux, des cornes de licorne, des tables de porphyre, des tapis de soie, des instruments d'écriture, et une pierre capable de faire pousser, disait-on, les champignons en quelques heures – la contemplation renaissante ne pouvant renoncer au goût du siècle précédent pour les merveilles. Isabelle d'Este porta également un intérêt prononcé pour les pierres et les camées ; conseillée par Andrea Mantegna (1431-1506), peintre officiel de sa cour, elle s'initia aux antiques et s'acharna à en obtenir auprès des papes, des princes et des ducs qui composaient son entourage. Elle s'employa donc à collectionner, à hauteur de finances qu'elle jugea toujours insuffisantes mais qui, à la longue, lui permettront de former une collection de bustes antiques de la plus grande valeur. Ainsi le commanditaire princier lia-t-il son destin de collectionneur, pour longtemps, à celui de l'artiste de sa cour qui,

Page de droite : **goût pour les marbres**, fragment d'une statue monumentale romaine placé sous une console sculptée à la manière de Matthias Lock au début du XVIIIe siècle (Malplaquet House, Londres, Royaume-Uni).

Double page suivante : **studiolo du duc Frédéric III de Montefeltre**, duc d'Urbino (1422-1482), 1476 (palais ducal d'Urbino, Italie).






TVLIO
NACA



dès lors, orienta ses goûts et ses choix. À la mort de Mantegna, Isabelle d'Este obtiendra encore, par un legs un peu forcé, un buste de Faustine qui avait appartenu au maître.



Miroir universel du singulier

Chacun de ces *studioli* porte l'empreinte de son concepteur. À Florence, le *studiolo* de Pierre Ier de Médicis (vers 1414-1469), décoré du sol au plafond, donne une forme cosmique à cet univers dans lequel on pénètre comme dans un rêve. Plus tard, François Ier de Médicis, lorsqu'il fera construire son *studiolo* au Palazzo Vecchio, prendra conseil auprès de Giorgio Vasari (1511-1594), le célèbre peintre maniériste auteur du premier catalogue d'artistes, les *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes* (1550), qui est aussi la première histoire de l'art. Ce *studiolo*, relié à la chambre du Prince et au salon des Cinq-Cents, est couvert de panneaux peints masquant l'accès à deux chambres secrètes, dites du Trésor. C'est une pièce d'une vingtaine de mètres carrés, sans vitrine ni fenêtre, dont la surface des murs offre une série d'armoires et de tiroirs recelant coquilles et médailles antiques rangées. Les tableaux, les médaillons des sept arts libéraux, des douze mois de l'année et des neuf Muses rythment le décor de cet espace placé sous le signe de Prométhée, initiateur des arts.

Médaillon en terre cuite à la manière de Jean-Baptise Nini (1717-1786), sculpteur italien du XVIIIe siècle, représentant Benjamin Franklin et **boîte** en trompe l'œil recouverte de pièces collées au couvercle (galerie Longueville, Paris et Reims).

À Ferrare, Lionel d'Este s'inspire, quant à lui, de la mythologie et des signes du zodiaque. Le *studiolo* est, pour tous les princes, un lieu de repos intellectuel et de contemplation. Le spectacle du savoir y opère de façon théâtrale, en les plongeant dans une atmosphère à la fois universelle et intime qui célèbre la gloire du prince et sa victoire sur la barbarie.

La gloire du prince et le génie de l'artiste

Le duc Frédéric de Montefeltre, représenté dans son *studiolo* d'Urbino parmi une série de portraits prestigieux, partage la gloire des Anciens et s'érige en gardien des connaissances. Il fut effectivement entouré, à Urbino, des meilleurs savants et artistes de son temps, parmi lesquels le célèbre mathématicien Luca Piacoli (vers 1445-1517), l'architecte Leon Battista Alberti (1404-1472), les peintres Paolo Uccello (1397-1475) et Piero Della Francesca. Quelques décennies tard, Balthazar Castiglione (1478-1529)

Page de gauche : **portrait** sur lequel on a épinglé une médaille lors de sa restauration, gouache italienne du XVIIIe siècle, sanguine de Jean-Baptiste Lallemand (1716-1803) et crânes (dont l'un est en bois) (galerie Longueville, Paris et Reims).

en fera l'apologie dans son *Livre du courtisan* (1528), dont le propos est ouvertement inspiré par la cour d'Urbino : « Ce duc édifia sur l'âpre et difficile site d'Urbino, un palais selon l'opinion le plus beau que l'on trouve dans toute l'Italie. Il l'emplit non seulement de ce dont on se sert ordinairement pour décorer les pièces, vases d'argent, riches draps d'or, de soie et d'autres choses semblables, mais à titre d'ornement, il y ajouta une infinité de choses anciennes de marbre et de bronze, de peintures très singulières, d'instruments de musique de toute sorte ; et il n'y voulut aucune chose qui ne fût très rare et excellente. Il fit ensuite une grande dépense pour rassembler un grand nombre de très excellents et rares livres grecs, latins et hébreux, qu'il fit orner d'or et d'argent, estimant que c'était là la suprême excellence de son grand palais. »

La gloire du prince se mesure aux êtres d'exception qui l'entourent. Au XVIe siècle, on applique le terme de « génie » à Michel-Ange (1475-1529), quand Raphaël (1483-1520) est qualifié de « divin ». Qu'il est loin le temps où les peintres artisans du Moyen Âge suscitaient la méfiance des chanoines ! Car, tandis qu'ils s'échinaient sur les retables, on les suspectait de dérober des matériaux précieux, l'or destiné aux auréoles des saints et les lapis réservés à la peinture du manteau de la Vierge, comme en témoignent des contrats notariés de l'époque. Désormais, l'artiste de la Renaissance est homme et presque dieu, puisqu'il détient des particules de la Création et qu'il est proche des puissants du monde. Sa consécration signe son appartenance à la caste des poètes, selon la formule *« ut pictura poesis »* d'Horace : « la poésie est comme la peinture », celle-ci figurant au sommet des arts libéraux. Aussi l'artiste nourrit-il l'ambition de quitter le *quadrivium* des arts mécaniques, où étaient classés les arts de la forme, afin d'oublier l'infamante posture de l'artisan. Le prince collectionneur qui lie ainsi son destin à celui des savants et des artistes partage avec eux cette nouvelle dignité : il est l'aiguillon des arts, étant à la fois commanditaire des œuvres contemporaines, gardien de la mémoire collective et promoteur du blason. En témoigne une lettre qu'Isabelle d'Este adressa de Mantoue, en date du 3 mai 1502, à Francesco Malatesta, ambassadeur des Gonzague à Florence : « Nous avons vu les dessins des vases que tu as envoyés (…) mais parce qu'ils sont mal dessinés on ne peut s'en faire un bon jugement (…) nous te les renvoyons afin que tu les fasses dessiner selon leurs justes mesures et peindre dans ses couleurs qui sont les leurs de sorte que l'on connaisse le corps de celui de cristal et (…) que tu les fasses voir à une personne qui puisse les estimer comme le peintre Léonard (…) en recueillant son avis sur la beauté et sur le prix (…) si les vases et le marché nous conviennent, il nous plaira de les payer en draps ».

Page de droite en haut : **château d'Ambras,** Innsbruck, Autriche, 1500. Le hall de 43 mètres de longueur est surplombé par 27 portraits en pied des princes du Tyrol.

Page de droite en bas : **cabinet flamand** à huit tiroirs, décoré de peintures à l'huile décrivant des scènes mythologiques et allégoriques, ébène, XVIIe siècle. Acquis dans les années 1990 auprès d'un collectionneur anglais passionné de cabinets et de curiosités naturelles, il dissimule un tiroir secret contenant une lettre probablement oubliée par un ancien propriétaire (Ashley Barnes, *Rare books and curiosities*, Paris).







Vitrine réalisée par l'ébéniste Bernard Molitor au XIXᵉ siècle, sur le modèle des reliquaires. Ainsi présentés, les nids d'oiseaux apparaissent comme des merveilles de la nature (musée de la Chasse et de la Nature, Paris).

Châsse contenant les reliques de saint Corneille, pape (251-253), et de saint Cyprien de Carthage (église Saint-Jacques, Compiègne).



Cabinet de curiosités et d'art créé par l'archevêque Guidobald von Thun (1614-1668) et terminé par l'archevêque Max Gandolf von Kuenburg (1622-1687) (musée de la cathédrale de Salzbourg, Autriche).





Page de gauche : **une nature morte dans les escaliers**, tête en céramique de Lord Leighton (1830-1896), rostre de poisson-scie et peau séchée de crocodile (Malplaquet House, Londres, Royaume-Uni).

Re-naissance

L'appellation « re-naissance » est à prendre au pied de la lettre : l'homme fit alors naître un monde de ses propres flancs, il s'est engendré dans cet univers à la fois clos et ouvert sur l'infini qu'est le *studiolo*. Clos, puisqu'il est privé, et ouvert sur un infini qui n'est plus l'apanage du divin mais une appropriation humaine : l'architecte florentin Filippo Brunelleschi (1377-1446) venait d'inventer la perspective géométrique, qui donne à l'infini la place du point de fuite. Pourtant, la gloire de l'homme se célèbre en secret, car le *studiolo* est le lieu où la connaissance voisine avec la méditation. Comme le signale Nicolas Machiavel (1469-1527), la retraite, dans le secret des pinacothèques et des glyptothèques, se veut propice à la réflexion solitaire, suivant le modèle de l'époque hellénistique : « Le soir tombé, je retourne au logis, je pénètre dans mon cabinet, je me dépouille de la défroque de tous les jours, couverte de fange et de boue pour revêtir les habits de cour royale et pontificale. Ainsi honorablement accoutré, j'entre dans les cours antiques des hommes de l'Antiquité. Accueilli avec affabilité par eux, je me repais de l'aliment qui par excellence est le mien et pour lequel je suis né. Là, nulle honte à parler avec eux, à les interroger sur les mobiles de leurs actions et eux, en vertu de leur humanité, me répondent. Et durant quatre heures de temps, je ne sens pas le moindre ennui. J'oublie tous mes tourments, je cesse de redouter la pauvreté, la mort même ne m'effraie pas. »



Frontispice du ***Fasciculus rariorum et aspectu dignorum varii generis*** de Basilius Besler (1561-1629), Nuremberg, Allemagne, 1616.

Une culture élitiste, édifiée à l'image des ordres monastiques, s'est donc formée à la cour des princes. Née dans les trésors de leurs collections, elle s'étend bientôt aux milieux aristocratiques et bourgeois. Les frontispices des catalogues des cabinets de l'apothicaire Ferrante Imperato (1550-1625), de Naples (voir page 126), de Basilius Besler, de Nuremberg et de Ferdinando Cospi (1606-1686), de Bologne (voir page 87), gravés aux XVI^e et XVII^e siècles, représentent des hommes saisis en pleine discussion dans une demeure privée. En effet, en perdant les valeurs collectives qu'incarnait le christianisme médiéval, la Renaissance a introduit, tant dans les lois que dans les monuments, une séparation entre les domaines privé et public. Alors que la scolastique

Double page suivante : **cabinet du XVII^e siècle** en écaille surmonté d'un tabernacle contenant un crâne. Une immense tête de buffle surplombe l'ensemble. Les portraits d'abbés et abbesses proviennent de Belgique, d'Allemagne du Sud et d'Espagne (Malplaquet House, Londres, Royaume-Uni).



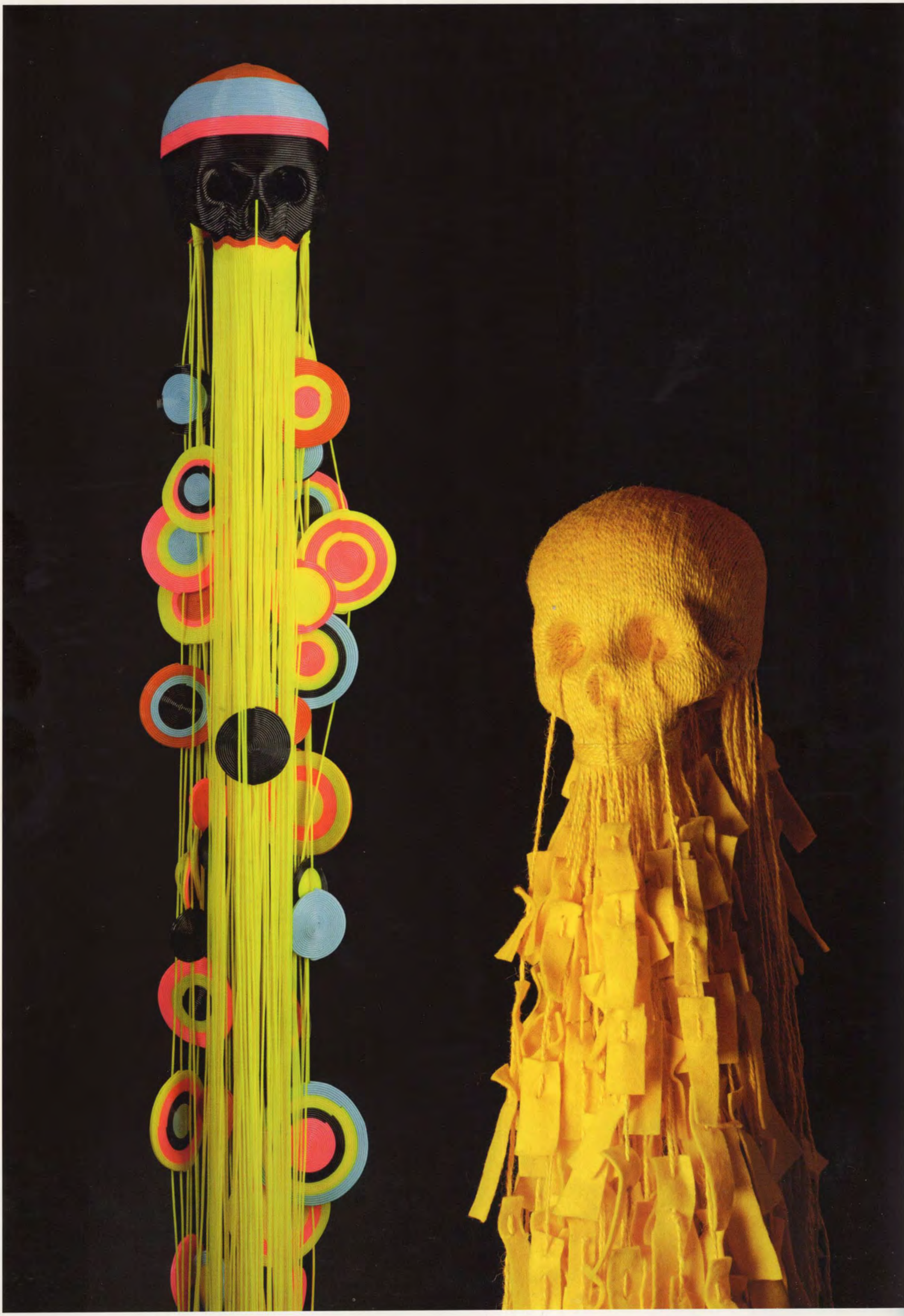
médiévale ordonnait des disputes au cours desquelles les connaissances étaient débattues en public comme dans un tournoi, le temps nouveau les fait pénétrer dans la sphère intime de la causerie, de l'alcôve et du secret : les discussions se font désormais dans l'intimité des maisons dynastiques. « Ainsi les humanistes abandonnent une des tâches capitales de l'intellectuel, le contact avec la masse, le lien entre la science et l'enseignement. Sans doute, la Renaissance, à la longue, apportera à l'humanité la moisson d'un travail orgueilleux et solitaire. Sa science, ses idées, ses chefs-d'œuvre alimenteront plus tard le progrès humain. Mais elle est d'abord un repli, un recul. Il n'est pas jusqu'à l'imprimerie qui ne favorise peut-être d'abord, avant de répandre partout la culture écrite, un rétrécissement de la diffusion de la pensée. Ceux qui savent lire – une petite élite de favorisés – sont comblés », explique Robert Mandrou (1921-1984), historien des *Annales*, dont le propos montre ici à quel point l'esprit de la Renaissance habite le *studiolo* des princes comme le signe d'un devenir et d'un repli. Le monde des cabinets de curiosités, qui permet le croisement des choses visibles et lisibles, offre une genèse « domestique » que l'on embrasse depuis son milieu. Lieu de contemplation solitaire dont les spectateurs sont choisis, il dispute à Dieu la sphère de la création du monde. Le cabinet, pensé sous les auspices de l'universel, se fait le miroir de l'homme singulier, les voies de la *vita contemplativa* fabriquant l'image d'un moi retiré du monde commun. Ce faisant, l'humanisme sécrète et mijote une culture d'élite.

La privatisation de la culture

Dès lors que la privatisation de la culture est en marche, le *studiolo* en constitue le monument. On ne peut oublier que, dans le même temps, des édits règlent d'autres aspects de la vie privée, tel l'édit rendu par François Ier qui obligea chacun à construire des latrines dans sa maison, signé en novembre 1539 avec l'édit de Villers-Cotterêts qui, lui, consacrait à la langue vernaculaire une dignité « françoise ». Comme le souligne Dominique Laporte dans son *Histoire de la merde* (1978, réédité en 2003), la législation régla ainsi simultanément toutes les saletés, celles de la langue comme celles de la ville, en les extrayant du domaine public ! Joachim Du Bellay, dans *Défense et illustration de la langue française* (1549), explique que le lettré doit nettoyer la langue de ses déchets, qu'il a charge personnelle de la « curer ». Ainsi les cabinets d'aisances et de curiosités sont-ils contemporains. Le *studiolo* des princes était dévolu, pour sa part, à la mélancolie « privée » des êtres « supérieurs », ceux qui confisquent la beauté pour un usage confiné.

Buste en marbre d'un anonyme par Henry Weekes (1807-1877) et **tête laquée** d'un Anglais provenant du Japon (XIXe siècle), encadrés par un crâne de singe converti en jouet provenant du Mali, et un crâne de léopard (Malplaquet House, Londres, Royaume-Uni).







Variations autour du thème central des vanités, le crâne, par l'artiste contemporain Jim Skull. De gauche à droite : ***Miss Agatha Ruiz de la Prada*** (papier mâché, fils de scoubidou) ; **sans titre** (papier mâché, corde naturelle teintée, feutrine) ; **sans titre** (papier mâché, corde naturelle teintée, feutrine) ; **sans titre** (papier mâché, corde de chanvre).



Mélancolie

Si la Renaissance a connu le grand désir d'instaurer un mode de pensée individualisée, affranchie d'un Dieu omnipotent, elle n'a pas moins conçu une immense tristesse de sa perte. Sans doute fallait-il atténuer la douleur d'être moins relié (du latin *religare*: « relier », dont provient le mot « religion »). Les vanités, les thèmes mélancoliques s'imposent à cette époque, exposant peut-être la fragilité nouvelle du lien entre la mort et la résurrection. Aussi les trouve-t-on sous plusieurs formes dans les *studioli*, puis dans les cabinets de curiosités. Dans le même temps, les programmes iconographiques chrétiens privilégièrent l'humanité du Christ, de sa naissance à sa mort, oubliant le thème du Christ en gloire, le *pantocrator* tout-puissant dans lequel l'art roman l'avait installé. Les thèmes iconographiques de la Renaissance expriment donc l'individualisation des sentiments au moment même où la perspective géométrique s'adresse à l'individu singulier, occupant un point de vue unique dans l'espace.

« La mort même ne m'effraie pas »

Figurés dans le *studiolo* du duc de Montefeltre à Urbino, les emblèmes caractéristiques de l'appartenance à l'humanité, le crâne, les bougies, les instruments de mesure du temps, l'horloge et la musique, rappellent que le cabinet, consacré aux Muses, est voué à la mémoire et à la conscience du passage du temps.

Autels funéraires, reliquaires en cire, peintures de vanités font leur apparition au XVIe siècle dans les meubles que l'on dénomme aussi « cabinets ». Réalisés en chêne ou en ébène, et souvent incrustés de marqueteries et de pierres précieuses, ils signalent souvent l'appartenance religieuse de leurs propriétaires : ainsi les catholiques arborent-ils des scènes de l'Annonciation dans un luxe de tiroirs et de vantaux, quand les protestants privilégient les natures mortes, les *memento mori* (« Souviens-toi que tu mourras ») ou les squelettes en pleine réflexion sur la mort, leurs crânes trop lourds reposant sur d'interminables phalanges. En 1543, l'édition du traité d'anatomie d'André Vésale (1514-1564), qui montre des squelettes dans la campagne padouane – gravés par Titien (1488 ou 1489-1576) ou l'un de ses élèves –, fournit le protocole de ces squelettes debout méditant sur un crâne. La Mélancolie, thème saturnien, est facilement identifiable : sa tête est soutenue par une main, souvent la main gauche *(sinistra)*. En 1508, Raphaël, dans la peinture à fresque intitulée *L'École d'Athènes* qu'il réalisait au Vatican, représenta Michel-Ange adoptant cette position.

Wire shell, par Jim Skull, papier mâché, fils de polyester, capiz.

La conscience humaniste a éprouvé la liberté sur le mode tragique. Ainsi Raphaël et Michel-Ange sont-ils affranchis de la servitude sociale qui accablait leurs prédécesseurs, mais ils se voient livrés à Saturne, figure tutélaire des êtres d'élection et dieu des Mélancoliques, comme l'explique l'historien d'art Erwin Panofsky (1892-1968): « La bile noire semblable au centre du monde pousse l'âme à chercher le centre des choses singulières et elle l'élève, jusqu'à la compréhension des choses les plus hautes, d'autant qu'elle s'accorde avec Saturne, la plus haute des planètes ».

La Mélancolie, thème iconographique majeur de la Renaissance, est alors abondamment représentée. Elle est perçue comme un engagement à la création plutôt que comme une complaisance envers la dépression, ainsi que le souligne Montaigne: « C'est une humeur mélancolique, produite par le chagrin et la solitude en laquelle, il y a quelques années, je me suis jeté, qui m'a mis premièrement en tête cette rêverie de me mêler d'écrire ». La pensée de Montaigne n'est pas exempte d'ironie, car la mélancolie peut revêtir aussi le caractère d'une gourmandise: « J'imagine bien qu'il y a du dessein, du consentement et de la complaisance à se nourrir en la mélancolie, je dis outre l'ambition qui s'y peut encore mêler. Il y a quelque ombre de friandise et délicatesse qui nous rit et qui nous flatte au giron même de la mélancolie ». Aussi la mélancolie est-elle intelligence plus que tristesse, posture critique plutôt que démission devant l'action. Le mélancolique et le collectionneur, partageant la même bile, deviennent responsables du monde et de leur destin.

Un monde en réduction

En s'appropriant l'infini au moyen de la perspective géométrique, les artistes ont pris possession d'un domaine réservé à Dieu. Le collectionneur, quant à lui, s'approprie l'infini en réduction. Ce sont là deux aspects d'un sacrilège qui les rapproche. Aussi la mort apparaît-elle souvent dans les cabinets, revêtant diverses formes, dont l'une des plus déroutantes est sans doute celle du crâne figuré par Holbein le Jeune dans son tableau intitulé *Les Ambassadeurs*, qu'il a peint à l'huile en 1533. Holbein fait ici le portrait double de deux ambassadeurs français dans un décor qui ressemble fortement à celui d'un cabinet d'amateur: Jean de Dinteville et Georges de Selve, évêque de Lavaur, sont représentés en jeunes gens très sérieux, accoudés de chaque côté d'un meuble sur lequel sont disposés, sur un tapis oriental, des instruments de la connaissance – un globe céleste, une horloge solaire, un livre – vraisemblablement choisis pour indiquer l'étendue de leurs qualités. Sur l'étagère inférieure, un luth



Les Ambassadeurs, Hans Holbein le Jeune (1497 ou 1498-1543) huile sur toile, 1533, 207 x 209 cm (National Gallery, Londres, Royaume-Uni).

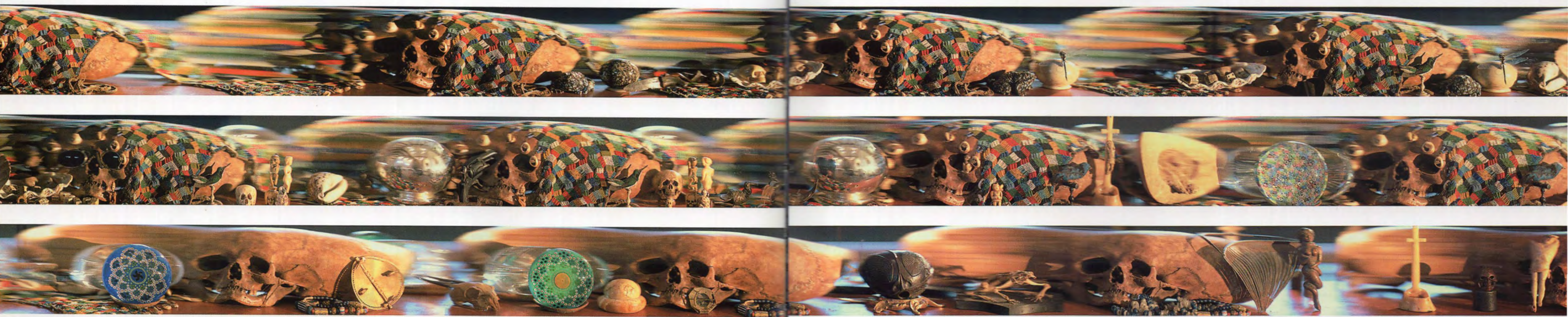
côtoie un globe terrestre. Le plus surprenant se situe au premier plan : une sorte d'os de seiche, en réalité le dessin anamorphosé d'un crâne, barre le pavement de cet espace théâtralisé. Si la lecture frontale n'offre aucun doute sur la fortune de ces deux jeunes aristocrates – savants posant dans de riches atours –, la lecture en biais montre leur inexorable décrépitude. Ici, le visible relève donc de la duplicité – dont il convient de se méfier – cependant qu'une esthétique du sermon appelée « vanité » nous fait voir, sous une gloire éphémère, la déchéance irrémédiable. De la même manière, il est des vanités de femmes nues qui exaltent la beauté en lui faisant parler un langage moral. Julius von Schlosser décrivit l'une d'elles dans un article publié en 1922, conservée dans le cabinet de curiosités de Graz, en Autriche – on notera que cette *Wunderkammer* fut conçue par l'archiduc Charles de Styrie (1540-1590), membre d'une dynastie de collectionneurs fervents, les Habsbourg : Charles était le fils de l'empereur germanique Ferdinand Ier (règne : 1556-1564) et le frère de Maximilien II (règne : 1564-1576), adonnés au « collectionnisme effréné » qui touchait le nord et le sud de l'Europe. Cette statuette polychrome en bois de tilleul, haute de 50 centimètres, représente trois personnages dos à dos, un jeune couple et une veille femme figurant une vanité. C'est l'œuvre de Tilman Riemenschneider (vers 1460-1531), qui a placé mouche et rides avec « une méticulosité maniaque » sur la figure de la vieille édentée. Comme l'indique Julius von Schlosser, l'ensemble compose un sermon sculpté dans le bois, à l'image des mécanismes horlogers des beffrois du nord de l'Europe qui font apparaître des processions de personnages suivis d'une représentation de la Mort portant sa faux. Le *memento mori* est, en effet, une évocation de la rigueur des paroles de l'Ecclésiaste : *« Vanitas vanitatum, omnia vanitas »* (« Vanité des vanités, tout est vanité »). Inscrits dans tous les cabinets de l'époque, ces rappels à la morale chrétienne ne privent les spectateurs d'aucun détail, et les femmes nues, maquillées, voilées exposent avec délice la concupiscence, les péchés ou l'inexorable passage du temps.



Les Âges de la vie, par Hans Baldung dit Baldung Grien (1484 ou 1485-1545), 1540, 151 x 61 cm (musée du Prado, Madrid, Espagne).

Crâne du XVIIIe siècle provenant de la tombe d'un lord-maire de Londres (Malplaquet House, Londres, Royaume-Uni).





Vanité du Cameroun. Par un procédé particulier, entre panorama, cinéma et chronophotographie, l'artiste et collectionneur Joachim Bonnemaison a réalisé cette anamorphose du temps en photographiant l'espace constamment modifié d'un défilement d'objets issus de son cabinet de curiosités.

Ainsi le temps des premiers cabinets fut-il celui d'une culture élitiste, qui vanta l'excellence de l'homme par de nombreux traités : Pierre Boaistuau, dans son *Bref discours de l'excellence et dignité de l'homme*, écrivait en 1558 : « Ce qui donne à connaître que l'homme est le vrai chef-d'œuvre de Dieu, lequel si nous voulons le considérer de près, nous trouverons qu'il est le portrait tiré d'un pinceau autre qu'humain ». La Renaissance inaugurait une relation à soi qui se révéla à la fois une conquête et une perte, installée comme chez elle dans le *studiolo* des princes.



Cires anatomiques servant à apprendre l'ostéologie humaine, XXe siècle (Pierre Bazalgues, Saint-Ouen).

Page de droite : sur cette ancienne boiserie de sacristie, des éléments traditionnels de l'iconographie des vanités, **le crâne et le sablier** (galerie Et Caetera, Paris).





Cachée au cœur d'un jardin luxuriant où cohabitent arbres touffus, fleurs et plaques signalant des minéraux aux allures de pierres tombales, Malplaquet House abrite le cabinet de curiosités de Todd Longstaffe-Gowan et Tim Knox. Le premier est paysagiste pour les plus grands jardins anglais (Hampton Court Palace, Kensington Palace, Waddesdon Manor), le second fut conservateur en chef du National Trust avant de devenir directeur du Sir John Soane's Museum, à Londres. Portrait d'une maison de collectionneurs.

Malplaquet House est une maison comme il n'en existe que dans les films et les contes. Située dans l'est de Londres, elle doit son nom à la bataille de Malplaquet qui eut lieu le 11 septembre 1709, pendant la guerre de Succession d'Espagne. Quand Todd Longstaffe-Gowan et Tim Knox l'ont achetée en 1998, elle n'avait pas été habitée depuis un siècle. Les murs étaient en lambeaux, le jardin en friche, le sous-sol inaccessible. Mais ce fut le coup de foudre. Sept années de travaux et de patience furent nécessaires pour la rendre habitable.

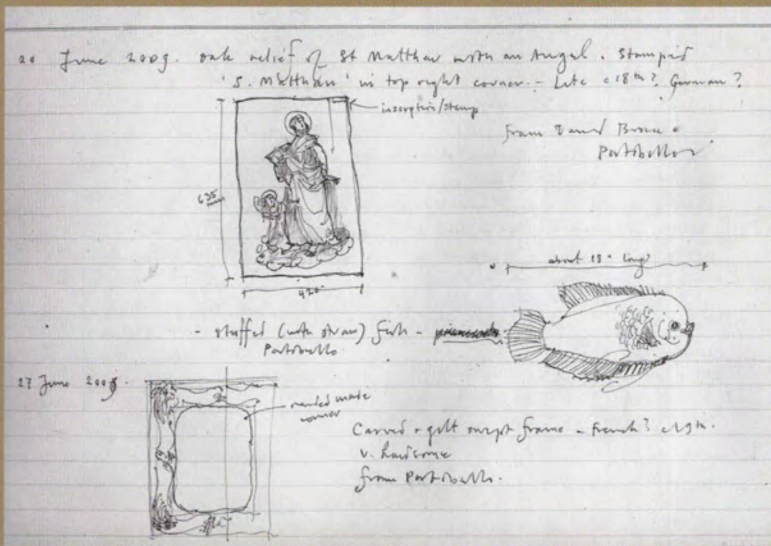
À Malplaquet House, la collection est un mode de vie qui se pratique en binôme. Todd Longstaffe-Gowan et Tim Knox se sont rencontrés il y a vingt-trois ans, comme poussés par le destin : *« Nous étions tous deux collectionneurs depuis l'enfance, que nous avons passée à l'étranger, Todd en Amérique du Sud, et moi en Afrique. Nous accumulions chacun des coquillages et des insectes, puis cela s'est élargi aux antiquités et aux gravures. La première fois que nous nous sommes parlé, il était déjà question de bustes en marbre ! Nous avons le même goût pour l'art et les objets, nous sommes tous deux historiens, donc il n'y a jamais de discorde. »* En ce lieu, tout se collectionne fiévreusement : portraits, sculptures, objets d'histoire naturelle, reliques, images religieuses, minéraux, statues, mais aussi meubles et tapis. La trace de chaque pièce est conservée dans des cahiers rédigés à la main depuis les années 1990 : origine, prix, histoire et croquis complètent une fiche minutieuse, à laquelle s'ajoute un dossier classé dans un grand tiroir de fer où sont réunies toutes les informations que le duo a pu réunir — photos, articles, images aux rayons X…

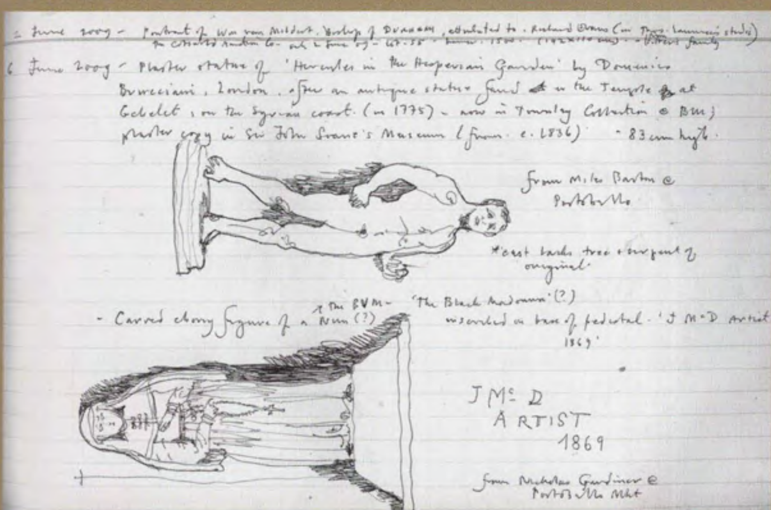
L'agencement ne suit aucune règle, il se fait au fil des envies et répond à un soin esthétique : *« Nous aimons mettre un masque africain à côté d'une sculpture allemande ou d'un tableau français. Nous ne sommes pas des puristes des cabinets de curiosités, nous nous inspirons plutôt des maisons de campagne anglaises et irlandaises. »* Ainsi les époques et les lieux se côtoient, les pièces trouvant ce qui semble être leur place parfaite dans une harmonie étonnante. Chaque objet y existe individuellement autant qu'il s'inscrit dans un ensemble, toujours mis en valeur :

Portrait d'un moine dans un cadre-tabernacle toscan. Au-devant, collection d'ivoires provenant d'Allemagne, de Goa, des Philippines et d'Inde.

MALPLAQUET HOUSE


COS
PHORBIONETPRIM
GENIAFILIOKARISSI
MOFILIODVLCISSI
MOFECERVNT





Deux pages des registres tenus à la main par les propriétaires de Malplaquet House, répertoriant chacune de leurs acquisitions.



Ensemble de marbres dans le parloir des nonnes : *False Love*, une étrange sculpture d'enfant jouant avec un masque de tragédie grecque d'après Bartolomeo Cavaceppi (vers 1716-1799), un buste vénitien de Démocrite et un autre de Lady Thorold par Peter Rouw (1771-1852).

Page de gauche : le hall d'entrée foisonne de **plâtres, sculptures et têtes de cerfs**, évoquant les arrangements chargés de Sir Walter Scott ou Sir John Soane. Les masques sont ceux des propriétaires de Malplaquet House, Todd et Tim.



Les escaliers font également office de **salle des trophées**.

Page de droite : moulage d'un **œuf de moa**, oiseau disparu vers 1500. Le bateau en roseaux, fabriqué par les indiens du lac Titicaca, au Pérou, est le premier objet collecté par Todd.



MALPLAQUET HOUSE

« Nous aimons créer des déséquilibres dans les pièces, assembler des choses jolies avec d'autres qui le sont moins. Je ne supporte pas les lieux qui ne comportent que des chefs-d'œuvre, c'est trop ennuyeux. Certains collectionneurs n'exposent que leurs très belles pièces pour montrer qu'ils ont bon goût, mais cela n'a aucune importance pour nous. » Todd Longstaffe-Gowan poursuit : *« Nous aimons les objets que les autres n'aiment pas. Une fois qu'ils arrivent ici, ils sont sublimés. Il fallait juste changer leur contexte. »* Les assemblages répondent aussi parfois à une logique imposée par des détails ou des informations glanées après l'acquisition. Par exemple, le portrait d'un ecclésiastique du XIX^e^ siècle lisant Buffon au-dessu d'un bureau orné d'animaux est accroché au-dessus d'une table sur laquelle trônent des animaux empaillés ; juste à côté, un jouet d'enfant malien, constitué d'une tête de singe à laquelle ont été ajoutées des roues, et, en face, un crâne d'éléphant.

La maison est pleine, chaque centimètre carré est exploité, car tout objet acheté est exposé : *« Nous n'achetons que ce avec quoi nous sommes prêts à vivre car nous n'avons ni stock, ni cave, ni grenier. Dès lors, nous devons améliorer sans cesse la qualité de nos collections. »* En mouvement perpétuel, la demeure s'impose presque à ses propriétaires, qui lui consacrent tout leur temps et respectent ses caprices, comme cette branche de vigne qui pousse le long du mur et entre par une fenêtre, flirtant avec le plafond d'un salon.

Une grande partie de l'incroyable collection de Tim Knox et Todd Longstaffe-Gowan a été acquise sur les marchés, notamment celui de Portobello Road, leur fief : *« Nous y allons tôt le matin et faisons le tour très rapidement. Nous nous rendons également à des ventes aux enchères, connaissons de nombreux vendeurs et fréquentons parfois quelques ventes privées. »* Les vendeurs qui nourrissent la passion du duo, Tim Knox les nomme *« dealers »*, un terme qui rappelle à quel point la collection est une drogue pour lui. La recherche de nouvelles pièces est une chasse enivrante dont les trésors ne sont généralement ni chers, ni rares, mais plaisants au premier coup d'œil : *« Quand nous possédons quelque chose d'important ou d'onéreux, c'est par accident. Nous avons la chance d'avoir un très bon œil et une excellente mémoire. Nous nous souvenons parfaitement de tout ce que nous avons vu depuis des années dans les musées ou les livres, et nous avons étudié l'histoire de l'art, ce qui nous sert au quotidien. J'ai récemment acheté, par exemple, une petite statue de Louis XV, une pièce signée remarquable qui avait dû être vendue il y a des années par quelqu'un qui n'avait pas conscience de la valeur de ce qu'il détenait. »*

Respectueux du rôle éducatif des cabinets de curiosités, les propriétaires de Malplaquet House prônent l'apprentissage et le partage du savoir. Alors qu'il nous fait visiter la maison, Todd Longstaffe-Gowan explique la provenance, l'époque et l'histoire de chaque objet, qu'il connaît par cœur. Tel ce portrait de nonne signé Pierre Gobert, acheté à une vieille dame de Portobello Road, dont Tim Knox s'amuse : *« Elle nous a tout de suite paru bien trop jolie pour être une religieuse, nous nous sommes dit qu'elle pourrait très bien être une courtisane, déguisée en nonne. Ce n'est que plusieurs années plus tard que j'ai découvert, par hasard, qu'il s'agissait de Louise Adélaïde d'Orléans, l'une des petites-filles de Louis XIV.*

Un masque mortuaire de Napoléon est posé sur une vieille chaise, dans le bureau. Les murs ont conservé leur couleur originelle ainsi que quelques fragments d'encadrements.

Vue de la salle des peintures sur l'entrée : les bustes représentent Sir William Tylter et Sir William Fowle Middleton. Au loin, un portrait de Thomas Walsh, évêque titulaire de Cambysopolis par J. R. Herbert (1810-1890).

MALPLAQUET HOUSE

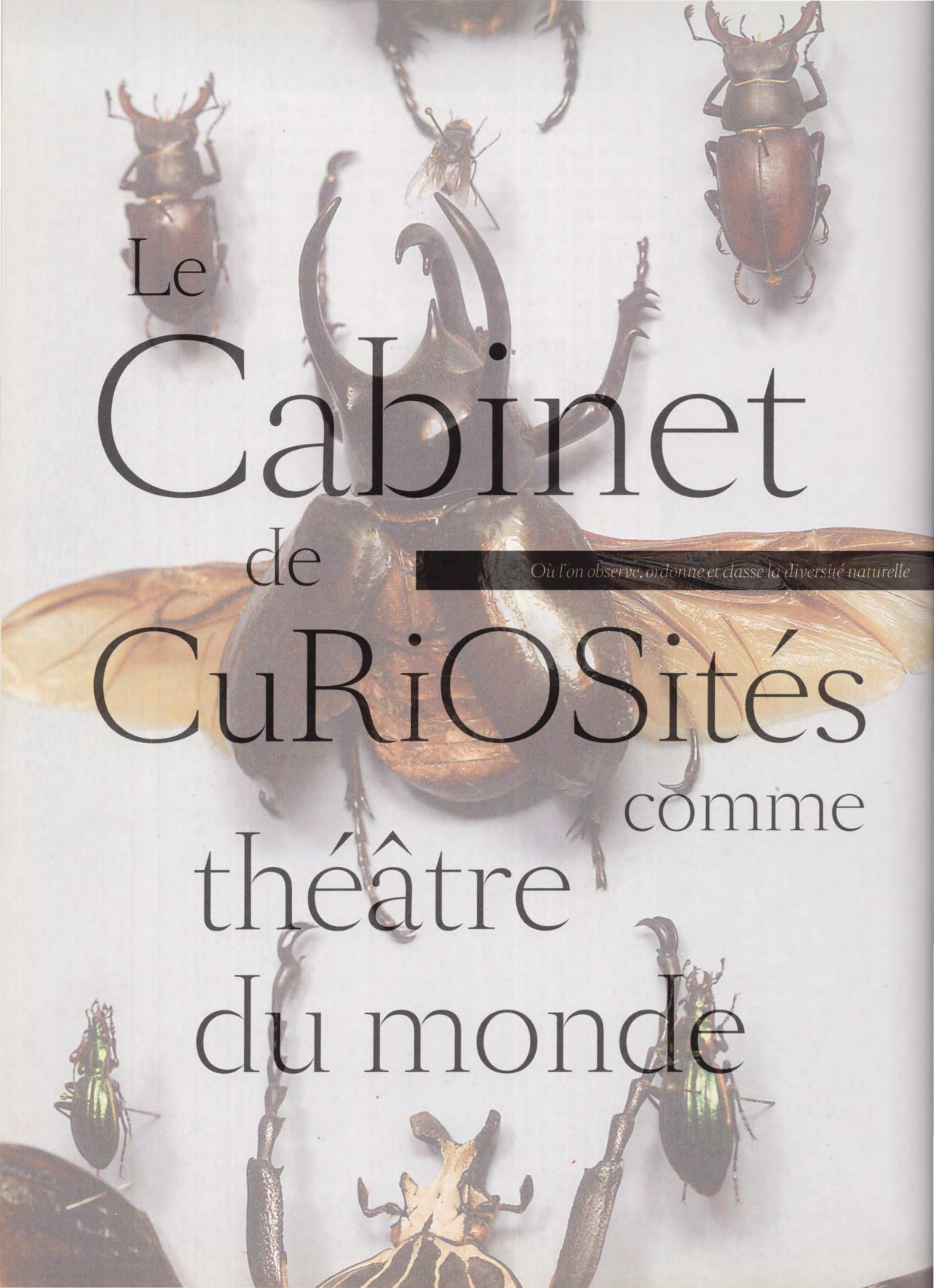
Marquée par l'immoralité de sa sœur, qui entretenait notamment une relation incestueuse avec son frère, elle est entrée dans les ordres pour devenir abbesse de Chelles à l'âge de vingt et un ans. » Malplaquet House est un étrange voyage non seulement dans le temps et l'espace, mais aussi entre le vivant et le mort, l'intime et le public. Les objets du monde entier sont réunis dans une maison simple où la lumière naturelle domine, et dont même les pièces les plus intimes, comme la chambre à coucher ou la salle de bains, accueillent l'extérieur. Tim Knox et Todd Longstaffe-Gowan vivent dans leur passion : *« C'est le travail de toute une vie. Notre intention n'a jamais été d'en faire un musée ouvert au public. Nous avons une approche qui s'apparente bien aux cabinets de curiosités dans le sens où nous y vivons et, parfois, le partageons. Ici, on peut toucher les objets, apprendre d'eux. Ils sont là pour cela, et ne représentent en aucun cas un investissement financier. »* Finalement, c'est surtout l'amour qui règne ici. Celui de l'art, de la découverte, du voyage et du souvenir, à l'image de l'oiseau empaillé qui trône au premier étage, entouré d'un bric-à-brac soigneusement étudié : *« C'est ma toute première pièce, achetée au lac Titicaca »*, explique Todd Longstaffe-Gowan.





Le Cabinet de CuRiOSités comme théâtre du monde

Où l'on observe, ordonne et classe la diversité naturelle



« Et quant à la connaissance des faits de nature,
je veux que tu t'y adonnes curieusement ; qu'il n'y ait ni mer,
rivière, ni fontaine dont tu ne connaisses les poissons ;
tous les oiseaux de l'air, tous les arbres, arbustes et fruits
des forêts, et toutes les herbes de la terre, tous les métaux cachés
au ventre des abîmes, les pierreries de tout Orient et Midi,
rien ne te soit inconnu. »

Rabelais, Pantagruel *(ou* Second Livre*), chapitre 8, 1532.*

L'iconographie des cabinets date de la fin du XVIe siècle. À l'époque, les frontispices des catalogues des premiers cabinets d'amateurs (voir pages 87 et 126), ceux de l'apothicaire véronais Francesco Calzolari (1522-1609), du pharmacien napolitain Ferrante Imperato (1550-1625) et du collectionneur bolonais Ferdinando Cospi (1606-1686), montrent des univers composés d'animaux et de livres qui se proposent d'offrir une forme d'intelligibilité du monde. Déployés en symétrie, ces objets remplissent un espace théâtralisé commenté par des personnages. Dans la gravure du cabinet de Ferrante Imperato, le crocodile est accroché à l'envers, montrant la rugosité minérale de son dos, et sur le mur de droite figure un pélican, emblème chrétien du sacrifice. Et que montrent donc les personnages à fraise de cet univers qui n'a rien laissé au vide sinon la place béante du spectateur ? Un chemin à suivre, sans doute, parmi la complexité et l'abondance des signes qui, selon des grilles de lecture, vont de la symbolique chrétienne à l'étonnement naturaliste.

pour rendre le monde intelligible.

Au surplus, les catalogues des premiers cabinets constitués par ces naturalistes, médecins ou apothicaires expriment le désir, chez ces collectionneurs, de se mettre au service de l'humanité en œuvrant à la transmission des savoirs médicinaux. Suivant cette démarche, ils lancèrent l'édition des nomenclatures antiques de l'histoire naturelle, auxquelles ils adjoignirent des travaux contemporains, tels ceux d'Ulisse Aldrovandi (1522-1605), de Bologne.

Le rôle du cabinet de curiosités se veut utile à plus d'un titre : il s'agit, d'une part, de conserver et de poursuivre l'œuvre divine ; il convient, d'autre part, d'entretenir la renommée des collections, indice du statut social des propriétaires et de leur importance au plan diplomatique, et enfin de fournir un arsenal pédagogique destiné à l'éducation des héritiers. Le concepteur d'un cabinet d'amateur a conscience de chacune ces missions, qu'elles relèvent des domaines contemplatif, scientifique ou social.

Vita contemplativa

Les cabinets d'amateurs et de curiosités, inspirés de l'exemple antique, se virent donc reconduits dans leur mission contemplative. Les dimensions réduites du cabinet, tel le *studiolo* de Frédéric de Montefeltre, correspondent à l'espace de recueillement studieux d'un saint Jérôme penché sur ses grimoires. Le *studiolo* étant relié aux galeries où sont exposées les collections d'œuvres d'art, les lettrés et les princes, à l'instar des péripatéticiens du temps d'Aristote, circulent parmi des collections inanimées ou animées en

un mouvement symbolique d'appropriation active des savoirs. Les galeries d'exposition donnent également accès aux jardins, dont les marbres antiques, tout juste exhumés du sol de l'Italie, fournissent un sujet d'étude commenté par les érudits, les savants et les artistes réunis autour du prince. Ces dispositions se retrouvent notamment à Florence dans le jardin du palais des Médicis, où Cosme l'Ancien a fondé en 1459 une Académie sur le modèle de celle de Platon. Une activité intellectuelle intense se déploie en ces lieux voués à l'étude et conçus comme une réplique du musée d'Alexandrie : Léonard de Vinci (1452-1519) et son maître Verrocchio (1435-1488) y dessinent les marbres antiques, Leon Battista Alberti (1404-1472) y professe le sens cosmique des nombres pour expliquer les théories de Vitruve, Cristoforo Landino (1424-1498) y commente Dante, et Laurent le Magnifique (1449-1492) y écrit des poèmes en entendant Marsile Ficin (1433-1499) expliquer Platon. Pour parfaire l'illusion de l'antique, l'Académie florentine dote ses jardins de tous les attributs traditionnels en termes de labyrinthes, berceaux et fontaines. On y présente les trois règnes de la nature à travers le verger botanique, les espèces exotiques et les collections de pierres, pour permettre au promeneur de s'instruire ; une ménagerie consacre l'étude du règne animal. Ce jardin de la Renaissance est la somme des jardins du monde, il les condense tous : le jardin antique, le jardin des simples, le jardin persan et les jardins à jamais perdus de l'Éden. Du *studiolo* au jardin, savoir signifie donc « aller vers », établir une circulation, voire la concorde, entre les mondes de l'intérieur et de l'extérieur, de l'avant et de l'après.

Albrecht Dürer, ***La Grande Touffe d'herbe***, aquarelle et gouache, 1503 (Albertina, Vienne, Autriche).



Classer et faire savoir : la naissance des collections naturalistes

Les naturalistes de la Renaissance rendent la nature perceptible, tant dans leurs cabinets de curiosités que dans les jardins adjacents où ils cultivent des spécimens de plantes. Ils emploient, pour les illustrer, des artistes rompus à la nouvelle science de la perspective et qui observeront les plantes avec une rigueur d'orfèvre. Car l'illustration est essentielle pour répondre à cette exigence de précision et de complétude, elle remplace même le spécimen absent : quand un animal vient à manquer, on le moule selon la technique mise au point par Bernard Palissy (vers 1510-1589 ou 1590), pour constituer une suite cohé-

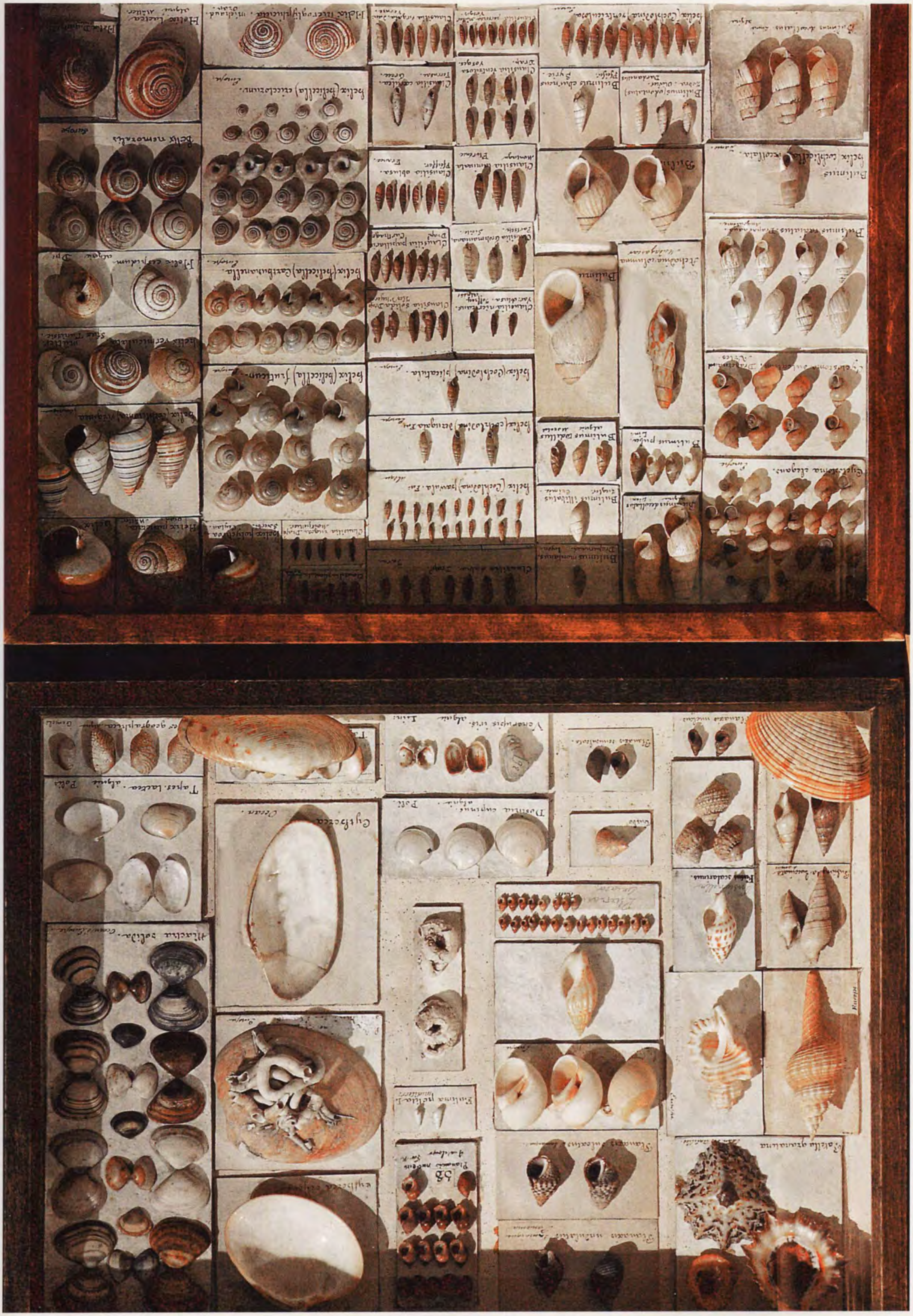


Portrait d'**Ulisse Aldrovandi** (1522-1605), gravure, Bologne, Italie, 1599.

rente. Cette approche est très éloignée de celles de l'Antiquité et du Moyen Âge qui considéraient la plante comme un symbole échappant à la description : on en consignait l'emploi, l'étymologie, des commentaires, et les dessins en montraient des versions ésotériques, très imaginatives, sans l'once d'une observation précise. Quand, durant des siècles, on avait étudié à travers la botanique la pensée des concepteurs des livres d'histoire naturelle plutôt que les plantes elles-mêmes, les naturalistes du XVIe siècle prélèvent de par le monde minéraux et végétaux pour les soumettre à leurs observations dessinées. Les cabinets sont remplis de ces dessins ! Des naturalistes comme Ulisse Aldrovandi au sud de l'Europe, ou Conrad Gessner (1516-1565) au Nord engagent des illustrateurs qui alimentent les catalogues botaniques les plus précis, jamais vus jusqu'alors. C'est ainsi que l'observation des plantes, en détrônant l'étude des textes, va déranger les principes d'un christianisme qui place la curiosité du côté du péché. La curiosité et l'observable n'incitent-ils pas à la recherche de l'inexpliqué ? Ne constituent-ils pas en cela une menace pour la doctrine chrétienne ? La curiosité inhérente au visible appartient à l'obscène ; la studiosité, son envers, opère les traductions et commentaires de la Bible qui formaient l'exercice privilégié de la machine scolastique.

Les grandes passions éditoriales de l'époque fourniront un travail immense en matière de dessin, qui liera le destin des artistes à celui des collectionneurs. Albrecht Dürer (1471-1528) et Léonard de Vinci dessinent ainsi, avec toute la rigueur attendue de la part d'artistes scientifiques, renoncules et chardons ; ils les feront entrer dans leurs œuvres, tels ces ornithogales peints par Léonard au premier plan de *La Vierge aux rochers*.

Les planches de plantes dessinées d'après nature établissent visuellement, par leur précision graphique, ce que le texte ne réfléchit pas. La synthèse graphique introduit même des parentés entre les spécimens, qui ne seront pensées et théorisées qu'au XVIIIe siècle par Carl von Linné (1707-1778) ! Une partie du visible reste donc invisible, même si, en cette fin du XVe siècle, le monde s'ouvre à l'observation et le fait savoir : outre la réédition et la réimpression des ouvrages des Anciens, tels ceux d'Aristote et de Pline l'Ancien, on divulgue les fruits de recherches zoologiques connus dès le XIIIe siècle puis oubliés. La nature est donc le terrain privilégié des observateurs, les théologiens et inquisiteurs ayant la tête à surveiller les philosophes.

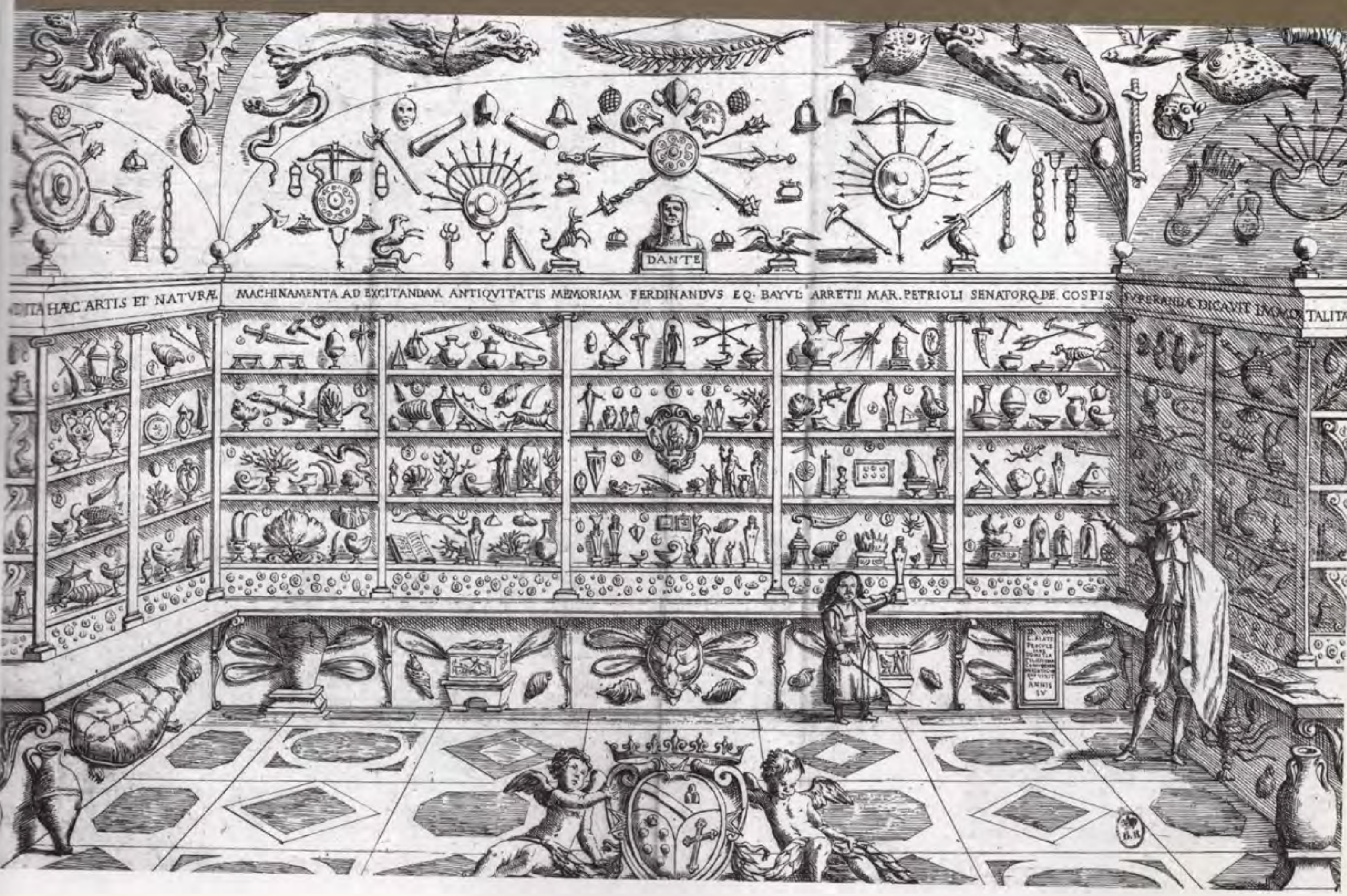


Page de gauche : collections de coquillages, reconstitution du cabinet de **Jean Hermann**, XVIIIe siècle (collections ville de Strasbourg, musée zoologique, Strasbourg).



En haut : gravure du cabinet de curiosités de Francesco Calzolari représentant le ***lusus naturae*** ou « le jeu de la nature », Benedicto Ceruto et Andrea Chiocco, Vérone, Italie, 1622.

En bas : cabinet de curiosités de **Ferdinando Cospi**, gravure, Bologne, Italie, 1677. Le nain est à la fois présentateur et pièce de la collection.





Ci-contre : **le microscope** (version XVIIIe siècle), outil indispensable pour les naturalistes (collections ville de Strasbourg, musée zoologique, Strasbourg).

Page de droite : **cnidaire** provenant de la collection de Jean Hermann (collections ville de Strasbourg, musée zoologique, Strasbourg).



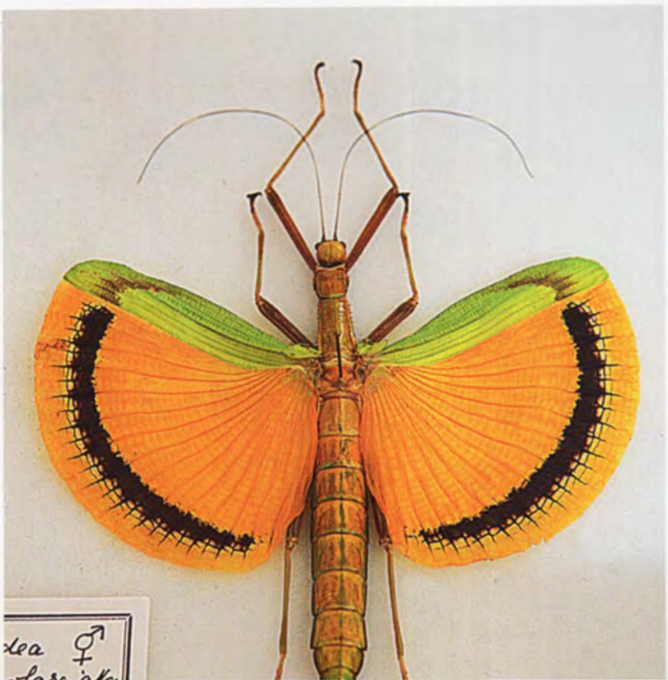
Ci-dessus : **madrépore** provenant de l'océan Indien, appartenant à la collection de Jean Hermann, savant naturaliste du XVIIIe siècle (collections ville de Strasbourg, musée zoologique, Strasbourg).

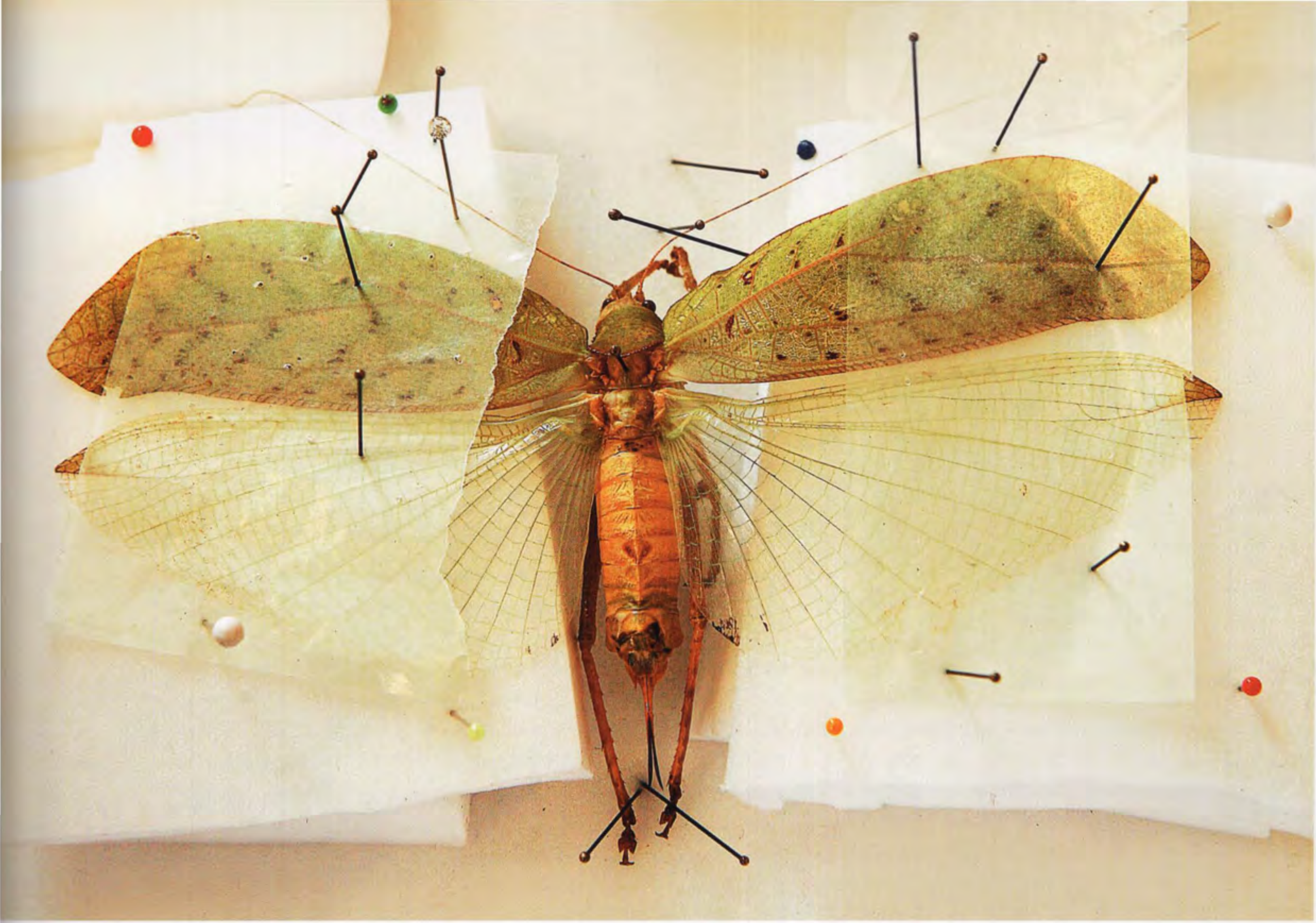
Ulisse Aldrovandi fut l'un de ces concepteurs de cabinets qui s'employèrent à instaurer un système de lecture du monde cohérent à partir de l'observation de la nature ; il fonda simultanément son cabinet de curiosités et son jardin botanique. Si on le surnomma le Pline de Bologne parce qu'il nourrissait l'ambition toute latine d'opérer un classement ordonné de la nature, l'exemple de Pline l'Ancien n'était peut-être pas si bon, car l'*Histoire naturelle* écrite par Pline au Ier siècle – comportant pas moins de 37 livres dont 16 consacrés à la seule botanique – était une entreprise assez peu scientifique : les nomenclatures étaient abandonnées sitôt énoncées, comme dans le plan du livre IX sur les bêtes des mers où Pline commence par différencier les animaux de mer et des étangs pour finalement les classer à partir de leurs téguments. Apprenti philosophe, Ulisse Aldrovandi avait eu maille à partir avec l'Inquisition et privilégia d'abord la nomenclature des monuments antiques, moins susceptible d'irriter les autorités religieuses. Il se dirigea ensuite vers la médecine, obtint son diplôme en 1553, puis devint professeur d'histoire naturelle et de logique à l'université de Bologne en 1560. Lorsqu'il chercha à constituer des systèmes de classement pour cette discipline, les axes de compréhension du monde alors observés dans les cabinets reposaient généralement sur la symbolique chrétienne, que ce fût sur la continuité des *naturaliae-artificialiae* selon laquelle le génie humain poursuit la création divine, ou sur les six jours de la Genèse, ou encore, comme au cabinet de Ferdinando Cospi, sur des digressions autour du corps humain depuis les cadavres embaumés jusqu'aux portraits de nains. Les catalogues des nomenclatures raisonnées qui complétaient les collections visibles obéissaient eux aussi à une orientation dogmatique. Homme de son temps, Ulisse Aldrovandi mêla la fable aux observations scientifiques. Dans les trois livres qui constituent le volume XII de son *Histoire naturelle générale des animaux*, parus de son vivant, il attribue à chaque espèce des noms grecs, hébreux, arabes, latins et italiens, fournit des descriptions détaillées, précisant les mœurs, les régimes alimentaires, les techniques de capture et d'élevage, les qualités culinaires et les propriétés médicinales, la place occupée dans les emblèmes et la mythologie sacrée ou profane, les proverbes ou les symboles. Mais son approche est tissée de légendes antiques et médiévales : ainsi, s'appuyant





Phasmes dont les couleurs très vives sont naturelles (Deyrolle, Paris).





Avant d'être épinglé, **l'insecte mort** est plongé dans un récipient saturé d'humidité pendant quelques jours pour le ramollir, puis séché à nouveau dans sa position définitive (Deyrolle, Paris).

Mante religieuse à plat (Deyrolle, Paris).



sur les descriptions d'Aristote, il peut classer les sangsues et les étoiles de mer parmi les insectes aquatiques, et écrire à propos de la raie à aiguillon qu'« elle blesse qui tente de les attaquer en injectant un puissant poison. Elle goûte la musique, la danse et les mots d'esprit ». Aussi Aldrovandi ne rencontra-t-il guère l'estime des scientifiques au cours des siècles suivants.

Ulisse Aldrovandi aura pourtant ouvert la voie à l'une des plus fameuses énumérations botaniques dessinées de la Renaissance. Premier grand classificateur, il a dressé pour les visiteurs de son musée un répertoire à deux entrées : provenance géographique et raison sociale, classement qu'il veut accessible aux analphabètes – et aux femmes, précise-t-il. Car l'ambition d'Aldrovandi était de construire une œuvre lisible par tous. À sa mort, il laissait 360 volumes, dont une encyclopédie (terminée en 1589) organisée selon un classement alphabétique, Aldrovandi s'inspirant ici du mode arbitraire, privé de tout axe dogmatique, utilisé par les comptables italiens qui venaient d'inventer le mot « banque ». Destinant son entreprise encyclopédique au public, il avait préparé l'édition de son œuvre, en accord avec le grand-duc de Toscane et le duc d'Urbino qui la financèrent, et y joignit un catalogue intitulé *Index piscium exiccatorum*.

D'autres naturalistes poursuivront ces travaux de nomenclature. En 1584, Francesco Calzolari, apothicaire à Vérone, imprimait son catalogue rédigé en latin, auquel il n'apporta pas d'illustrations ; son héritier poursuivra cette œuvre éditoriale en 1622, ajoutant des objets exotiques aux collections scientifiques. Ferrante Imperato, apothicaire à Naples, compléta son cabinet de curiosités par un ouvrage d'histoire naturelle, *Dell'Historia Naturale*, publié en 1599, qui comprend la classification alphabétique des végétaux et des minéraux, enrichie de bois gravés. Conrad Gessner, médecin à Zurich, traduisit des auteurs grecs pour bâtir la première encyclopédie zoologique de la Renaissance, *Icones animalium* ; édité en 1553, cet atlas est classé par ordre alphabétique et composé d'images. Cette intense activité éditoriale a attisé l'intérêt des lettrés pour l'histoire naturelle et atteste qu'ils en étaient friands.

Le cabinet de curiosités d'Aldrovandi compta, à la fin de sa vie, plus de 18 000 pièces ; léguées à l'université de Bologne, elles constitueront, à partir de 1617, le fonds d'un des premiers muséums d'histoire naturelle en Europe. Le legs de Cospi, le célèbre curieux bolonais, homme d'affaires des Médicis, alimentera également cette institution. Car bien qu'émaillés de légendes, leurs catalogues croisent et complètent les observations botaniques et zoologiques. Mais d'autres cabinets, comme celui de Giambattista Della Porta (1535-1615), n'ont pas eu cette vocation encyclopédique : dans les collections de Della Porta, installées dans sa demeure à Naples et visitées par les savants de toute

l'Europe, les clous de sorcière et les fruits sans noyau côtoient les miroirs concaves et convexes qui nourrissent ses recherches sur l'optique. Le célèbre physicien, en effet, s'employa plutôt à décrire les propriétés occultes des plantes, car il considérait que seuls les arts magiques permettent de comprendre les secrets de la nature.



Coloquintes, planche botanique tirée du traité *d'Histoire Naturelle sur les fruits et légumes* d'Ulisse Aldrovandi, 1603 (bibliothèque universitaire de Bologne).

La nature en action

Les cabinets de curiosités furent les laboratoires d'un humanisme préoccupé par l'action et par la question de l'utilité des connaissances. Suivant cet élan, le dénombrement des créatures opéré par les naturalistes devait servir à la constitution d'une pharmacopée universelle. C'est ainsi qu'un grand nombre de scientifiques, comme Francesco Calzolari, Ferrante Imperato ou Lodovico Settala (1552-1633), cherchèrent à pénétrer le pouvoir thérapeutique des plantes dans les jardins annexes de leurs collections. On a peine à imaginer combien cette approche expérimentale fut un pavé dans la mare de la pensée aristotélicienne à l'université, où l'on commentait en latin les textes des Anciens. La plante sort alors du discours, elle devient spécimen de laboratoire et produit des remèdes. C'est cette méthode naturelle que revendique Ramus (1515-1572) dans son discours sur la réforme de la faculté de médecine de Paris, demandant au roi Charles IX que « pendant une partie de l'année, les élèves soient conduits par les professeurs dans les champs et les forêts pour philosopher sur les arbres et les plantes, que dans une autre période, ils soient exercés à la dissection des cadavres et aux traitements des malades ». Novateurs dans une faculté fortement aristotélicienne, Ramus et Jean Bodin (1530-1596) rompent de l'intérieur avec une scolastique qui stérilise les « esprits ouverts et naturels ».

Quant à Bernard Palissy, s'il reste inscrit dans nos mémoires scolaires comme l'homme furieux contraint d'engouffrer « tables et planchers » dans la gueule de ses fours pour terminer la cuisson de céramiques, cette image d'Épinal nous fait oublier qu'il a inventé la muséographie moderne. Ne plaçait-il pas des écriteaux sous les objets présentés dans son cabinet – qu'il nommait son « académie » – pour que le spectateur accède directement à la connaissance ? Il décrit ainsi son cabinet : « En moins de deux heures, moyennant qu'il veuille prendre la peine de venir voir mon cabinet, auquel on verra des choses merveilleuses mises pour témoignages et preuves de mes écrits, attachés par ordre et par estages avec certains écriteaux au-dessous, afin que chacun se puisse instruire lui-même ; te pouvant assurer qu'en bien peu d'heures voire de la première journée, tu


Hautes Alpes
Hautes-Alpes
Hautes-Alpes
Hautes-Alpes
Hautes-Alpes
CORSE
CORSE
CORSE
CORSE
CORSE
CORSE
CORSE
LARDY
RHÔNE
LARDY
FERTÉ
Env. de PEYRELEAU
LA FERTÉ



Les papillons sont présentés dans des tiroirs vitrés hermétiques. Les meubles sont l'œuvre de compagnons ébénistes, qui suivent des modèles du XIXe siècle (Deyrolle, Paris).



Page de gauche : collection de papillons français de la famille des **Lycaenidae**. Communément appelés « azurés » ou « cuivrés » selon leur teinte, ils comptent une centaine d'espèces en Europe (Deyrolle, Paris).



Fac-similé de l'herbier de **Jean Hermann**, *Herbarium Vivum*, 1760 (collections ville de Strasbourg, musée zoologique, Strasbourg).

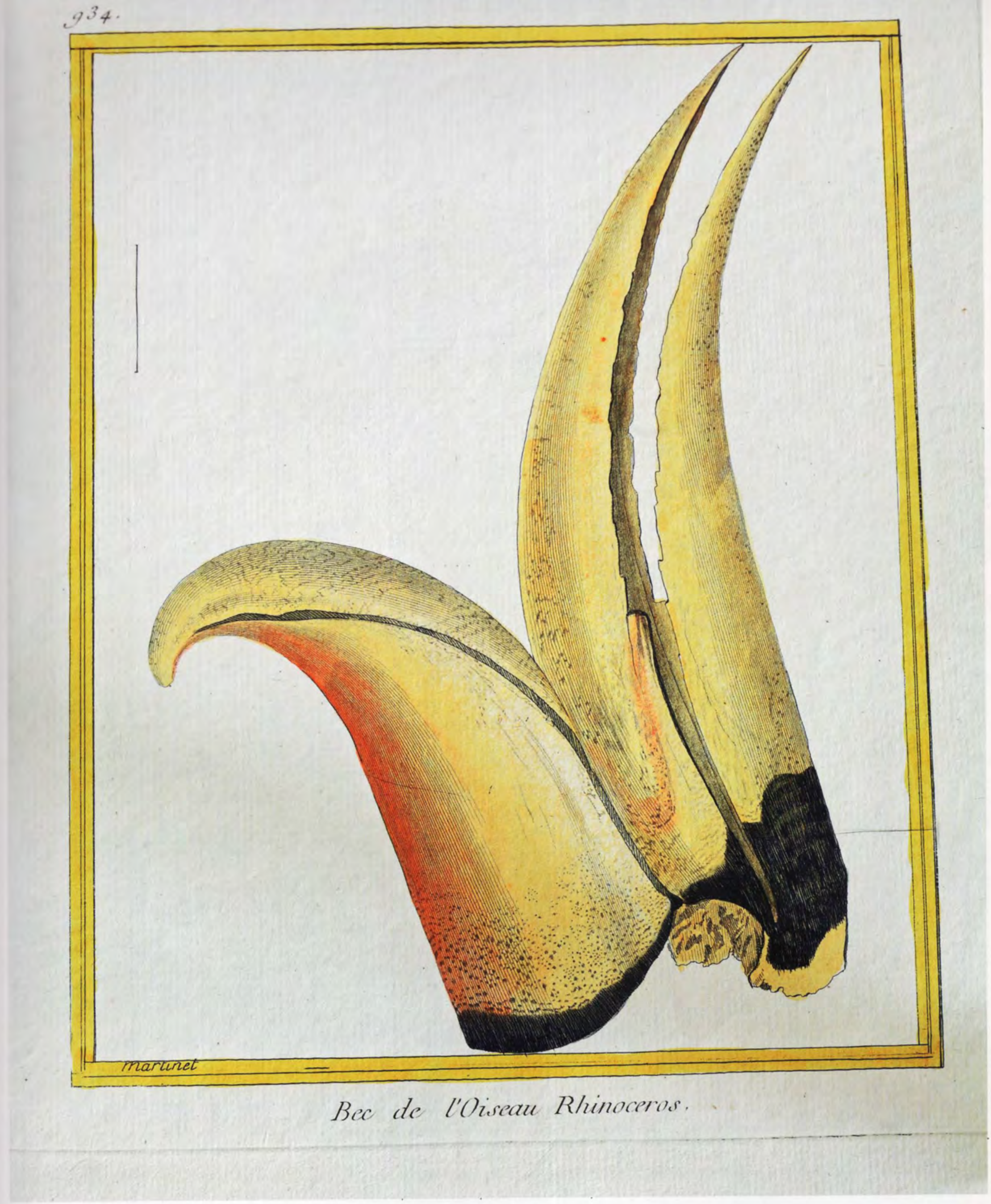
apprendras plus de la philosophie naturelle que tu ne saurais apprendre en cinquante ans en lisant les théoriques et opinions des philosophes anciens ». La procession muséale se mettait donc en place selon les modalités de la pratique individuelle, présentant l'immense avantage d'éviter les commentaires latins des barbons de la scholastique. Il est vrai que Bernard Palissy était, à l'instar d'Ambroise Paré (vers 1509-1590), et comme il le reconnaissait lui-même, « ignorant des langues anciennes, car il n'est ni grec, ni latin, mais pauvre artisan pauvrement instruit dans les lettres ». Il savait cependant que la pratique engendre la théorie : « J'ai mis en avant ce propos pour clouer la bouche de tous ceux qui disent : comment est-il possible qu'un homme puisse savoir quelque chose et parler des effets naturels sans avoir lu les livres latins des philosophes ? Prouvant mes raisons écrites, je contente la vue, l'ouie, l'attouchement ; à raison de quoy les calomniateurs n'auront point de lieu de mocquerie en mon endroit, comme tu verras, lorsque tu viendras voir en ma petite académie ». Aussi Palissy décida-t-il de faire payer l'entrée de ses conférences pour éprouver l'intérêt de ses auditeurs : « Afin qu'ils ne se trouvast que des plus doctes et des plus curieux, je mis en mes affiches que nul n'y entroit qu'il ne baillast un escu à l'entrée des dites leçons ; et cela foisoy-je en partie pour voir si par le moyen de mes auditeurs je pourrois tirer quelque contradiction (...) ; scachant bien que si je mentois, il y auroit de Grecs et Latins qui me resisteroyent en face et qui ne m'épargneroyent point tout à cause de l'escu que j'avois pris de chacun que pour le temps où je les eusse ameusez (...), mais graces à mon Dieu, jamais homme ne me contredit un seul mot ». Le commentaire et la relation directe à l'objet commenté signent le renouveau apporté par le naturalisme renaissant. La nature, simple et généreuse, incarne pour Palissy l'esprit biblique de la Réforme, qui le conduira plusieurs fois en prison pour « hérésie ». Le même mouvement d'humilité l'engage à n'utiliser aucun matériau précieux pour la réalisation de son jardin, les marbres et jaspes y étant proscrits : il séduira la vue par des écritures dans les branchages, qu'il ploiera pour figurer des pyramides. Car dans le jardin, la nature doit être domestiquée pour conférer des formes symboliques à la sagesse et aux adages : l'esprit du lieu est convoqué pour rappeler que la nature est donnée aux hommes, et qu'il leur revient de poursuivre l'œuvre divine en offrant un écrin à sa beauté et en pénétrant ses richesses, sa valeur, son utilité.



Cnidaires, notamment millépores ou corail de feu au premier plan (collections ville de Strasbourg, musée zoologique, Strasbourg).



Spécimens d'oiseaux en peau, XIXe siècle.
Cette appellation signifie que le spécimen est naturalisé mais non monté, et conserve sa forme et ses dimensions s'il est laissé à plat (collections ville de Strasbourg, musée zoologique, Strasbourg).



Bec de l'oiseau Rhinocéros, planche tirée de *L'Histoire naturelle générale et particulière* de Georges Louis Leclerc, comte de Buffon (1707-1788). Dessin de François-Nicolas Martinet, XVIIIe siècle (collections ville de Strasbourg, musée zoologique, Strasbourg).



Ci-dessus et page de droite en haut : ***taupe et opposum***, planches
qui accompagnaient le livre de Schreiber sur les mammifères.
Kupfer Tafeln zu Schrebers Saügthieren, 1775 (collections ville de Strasbourg,
musée zoologique, Strasbourg).

Pétrel, planche tirée de *L'Histoire naturelle générale et particulière* de Georges Louis Leclerc, comte de Buffon (1707-1788), publiée en 36 volumes entre 1749 et 1788. Dessin de François-Nicolas Martinet, XVIIIe siècle (collections ville de Strasbourg, musée zoologique, Strasbourg).



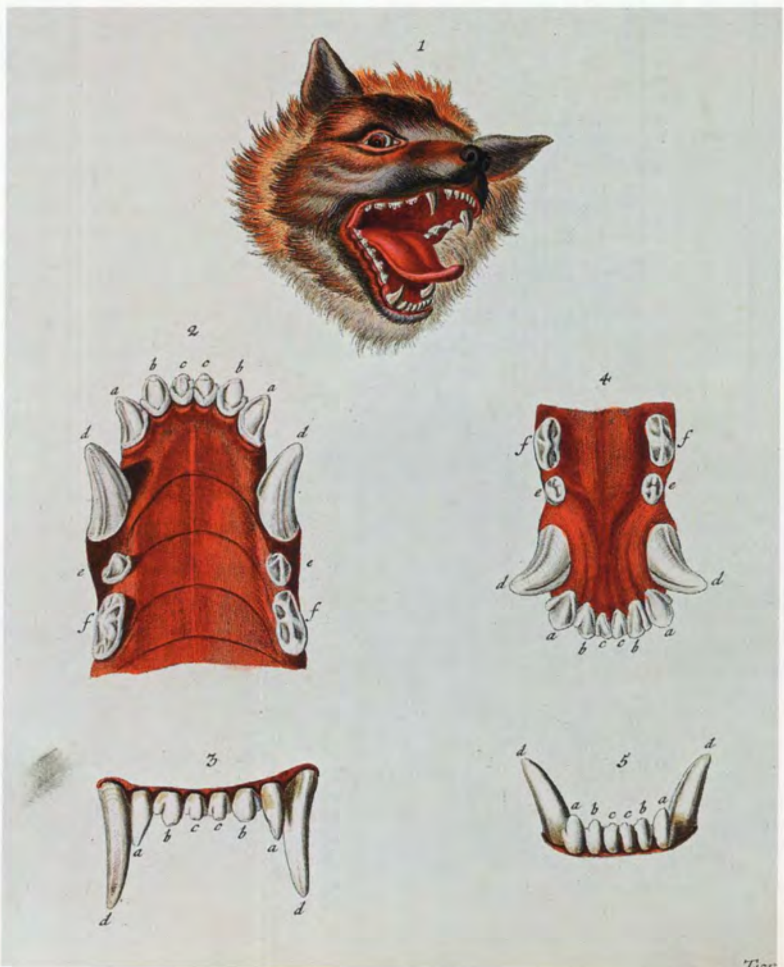




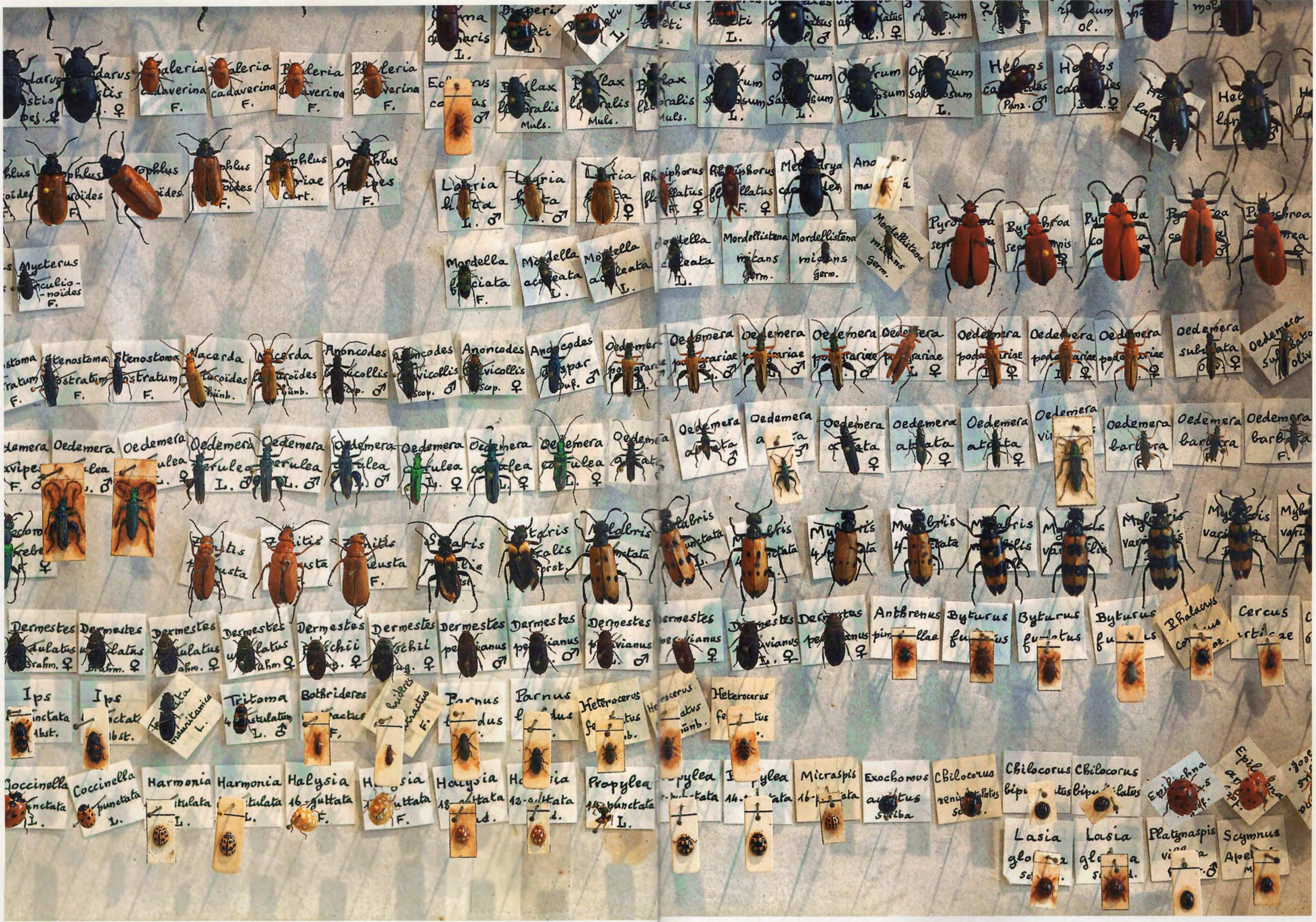
Chauve-souris et dentition de chien, planches extraites de *Kupfer Tafeln zu Schrebers Saügthieren*, 1775 (collections ville de Strasbourg, musée zoologique, Strasbourg).

Page de droite : ***Crabier de Cayenne***, planche tirée de *L'Histoire naturelle générale et particulière* de Georges Louis Leclerc, comte de Buffon (1707-1788), publiée entre 1749 et 1788. Dessin de François-Nicolas Martinet, XVIIIe siècle (collections ville de Strasbourg, musée zoologique, Strasbourg).

Double page suivante : **l'étiquetage des insectes** se fait à la plume et à l'encre de Chine, et peut ainsi traverser les siècles. Y figurent le nom du spécimen, le lieu et la date de sa capture, ainsi que des informations sur son mode de vie et le nom du récolteur (Deyrolle, Paris).







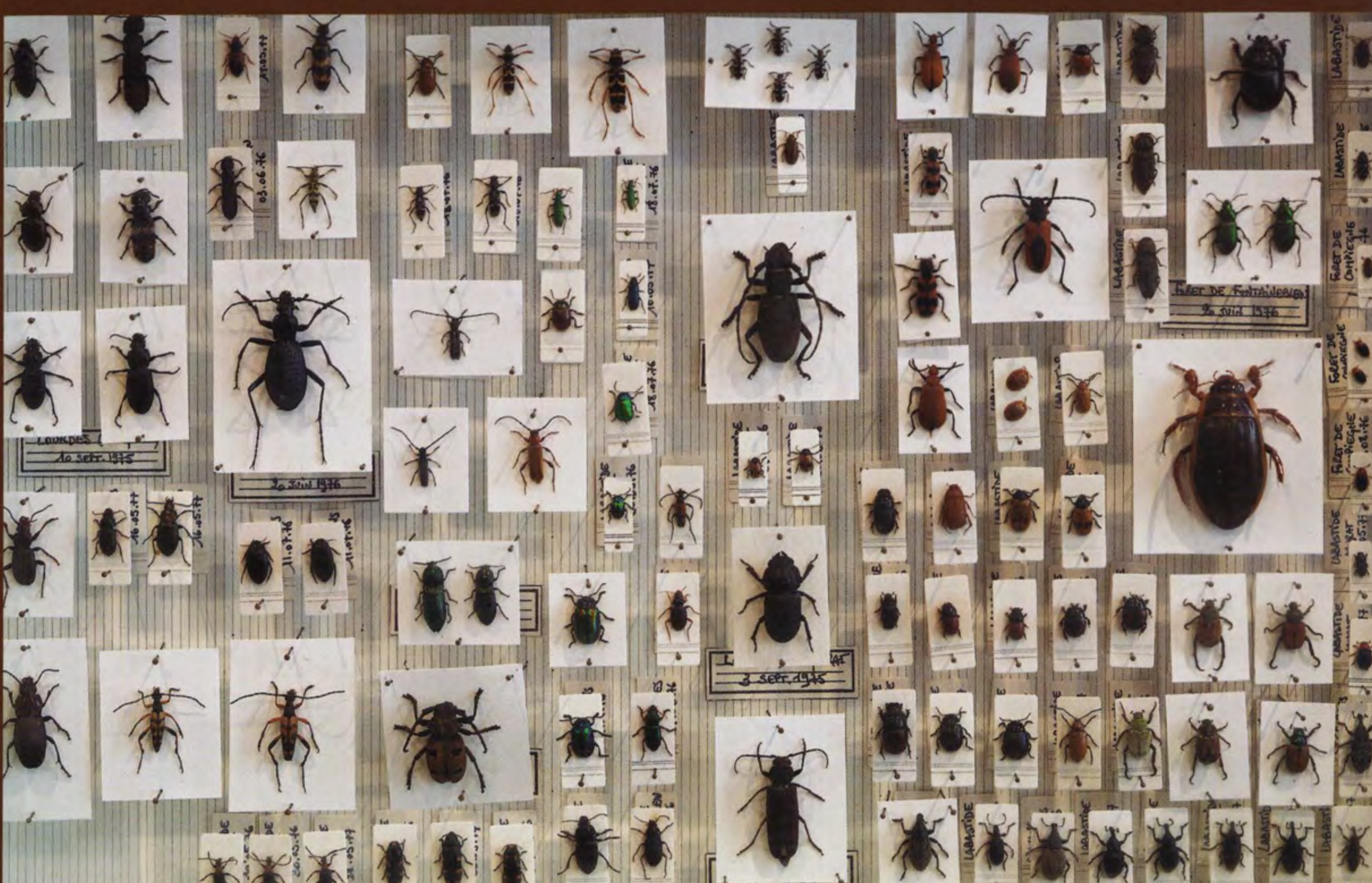
Mordella
Mordellistena micans Germ.
Mycterus
Stenostoma
Anoncodes
Oedemera podagrariae
Oedemera subulata
Oedemera
Dermestes
Anthrenus
Byturus
Cercus
Ips
Tritoma
Botbrideres
Parnus
Heterocerus
Coccinella
Harmonia
Halysia
Propylea
Micraspis
Exochomus
Chilocorus
Lasia
Platymaspis
Scymnus

Planche de **coléoptères** (château du Champ de Bataille, Le Neubourg).



Page de droite : **scarabées goliath**, dont l'envergure peut atteindre la taille d'une main (château du Champ de Bataille, Le Neubourg).

Coléoptères et carabidés, notamment capricornes, chrysomèles (Deyrolle, Paris).





Page de droite : **nautiles** polis et sertis d'orfèvrerie, liant dans une continuité symbolique la nature à l'artifice (Deyrolle, Paris).

Assurer une lecture du monde pour la dynastie

Le cabinet de curiosités, théâtre du monde ? L'expression étonne, le théâtre étant aujourd'hui compris comme un lieu de spectacle vivant. C'est que le terme « théâtre » n'est plus employé dans le sens de cette vision panoramique et universelle poursuivie par la Renaissance, et que Nicolas de Cues (1401-1464) résume ainsi : l'esprit divin crée le monde, l'humain cherche à le connaître. La Renaissance, en effet, ne pouvait se satisfaire de la seule approche contemplative des collections. Ainsi, Samuel Quiccheberg (1529-1567), médecin anversois qui rédigea un traité de muséologie pour les collections du duc de Bavière, proposa une méthode d'installation en cinq catégories : l'histoire sacrée et généalogique du collectionneur ; les bustes et statues antiques, les gemmes et petits objets ; les animaux rares et miraculeux, plantes et fleurs ; les instruments de musique, de chasse et costumes ; les tableaux à l'huile, tapis et sentences. La maquette de son musée prévoyait l'installation d'ateliers typographiques pour l'impression des livres, un atelier à tour pour la fabrication d'objets, une fonderie et une pharmacie. Cette vision encyclopédique allie expérimentation et exposition des objets : la forge, placée sous l'égide de Vulcain, est érigée en emblème de la transformation de la matière par fusion, et l'on ne peut alors envisager de séparer l'objet de sa fabrication. Les savoirs se transmettaient donc par des actions destinées à bâtir un panorama encyclopédique. La démarche n'écartait pas les ambitions terrestres, puisque la dynastie assurait de la sorte à ses héritiers une vision étendue de leur savoir, savoir insécable, en cette époque éloignée, de la dignité de leur blason.



Artificialia, thème maniériste ordonnant ensemble les œuvres de la nature et celles de l'homme.
Ici, ***Daphné***, par Wenzel Jamnitzer (1508-1585), argent partiellement doré, corail, pierres semi-précieuses, vers 1550 à Nuremberg (musée national de la Renaissance, Écouen).

Enseigner l'éloquence aux princes

Il faut imaginer un arsenal d'*artificialiae* – ces « choses artificielles » qui composaient la catégorie des productions humaines, de l'objet d'orfèvrerie à l'œuvre d'art – disposées à proximité d'animaux naturalisés, d'armes, de médailles et de devises, selon des circulations qui ne pouvaient que se croiser. Or, pour l'*ars memoriae* – « art de la mémoire » dit aussi « méthode des lieux », qui fit l'objet d'un traité rédigé par Giulio Camillo (vers 1480-1544) et publié à Florence en 1550 –, tous ces signes étaient censés évoquer des lieux et permettaient, selon cette méthode, de mémoriser et de


Nautile monté en chandelier argent
Huitre perlière sertie de corail argenté
CORALIA
DEYROLLE


MOLIERE
COMEDIES

reconstituer des discours par association d'images afin de bien pratiquer l'éloquence. Si certaines collections constituaient des catégories spatiales allant de l'enfer au paradis en passant par le purgatoire, la plupart étaient conduites par le passage des *naturaliae* aux *artificialiae*, ces spectacles d'objets, ces paysages mentaux n'étant pas ordonnés selon des critères d'ordre esthétique mais pour favoriser une lecture systématique du monde et du cosmos – rappelons que les signes du zodiaque et la mythologie cosmique constellaient le *studiolo* de Pierre de Médicis. Au XVIe siècle, le musée n'est donc pas seulement une collection d'objets, mais aussi un objet de la production des discours : des montages aux ordonnances hétérogènes permettaient ainsi que s'exerçât l'art discursif de l'amateur, honorant l'éloquence antique.

Affirmer la puissance du prince

Les cabinets de la Renaissance font partie de la famille, ils s'ordonnent dans une filiation. Ainsi les portraits de la dynastie posent-ils près des sages et des Pères de l'Église pour garder le trésor familial, trônant au-dessus de meubles remplis d'astrolabes, instruments de musique, livres et idoles, comme on en voit dans les *studioli* d'Urbino et de Gubbio. Le goût pour la généalogie ira jusqu'à exposer, au cabinet d'Ambras, le reste d'un ancêtre, un os du duc Herman. Le cabinet exhibe les reliques familiales qui fondent la renommée de la dynastie et de ses conquêtes, car les guerres déchirent l'Europe renaissante et les vainqueurs exigent à présent des butins artistiques : François Ier réclame en vain le *Laocoon* après la victoire de Marignan (1515), et Léon X, refusant de céder ce chef-d'œuvre de la dernière période de l'art grec antique, en fera réaliser une copie finalement transportée dans les jardins du Belvédère – l'original sera pris lors des pillages napoléoniens en Italie, puis restitué à Rome après la chute de l'Empereur. Si la captation d'œuvres d'art est punie pendant la Renaissance, elle reste cependant très fréquente, et l'on se souvient que le *condottiere* Sigismond Malatesta (1417-1468) s'appropria une vingtaine de charretées de marbres antiques pour édifier son temple de Rimini. La statuaire antique, à laquelle on recourt pour désigner une pérennité exemplaire, est le pendant des objets rapportés de la France antarctique – c'est-à-dire du Brésil – qui constituent les étrangetés innommées de ces collections : la puissance des princes de la Renaissance s'étendra jusque sur ces idoles sans nom.

Les Médicis à Florence, François Ier à Fontainebleau, l'archiduc Ferdinand de Tyrol à Ambras, Rodolphe II de Habsbourg à Prague arrangent des cabinets somptueux et font construire des bâtiments pour recevoir des collections réunies grâce aux échanges

Installation sous le signe de la famille : un arbre généalogique sur vélin daté de 1726, Sainte Famille en cire sous sa cloche (XVIIIe siècle), et un bronze du XVIIe siècle, *L'Esclave tenant un mastiff*, ayant une valeur familiale pour le collectionneur (galerie Longueville, Paris et Reims).

qu'ils effectuent en Europe. Les rois conserveront la prérogative des collections les plus complètes et s'attaqueront, comme le fera Louis XIV avec l'intendant Fouquet, à ceux qui oseront concurrencer leur magnificence. Car les collections du prince sont les miroirs de sa puissance. Nombreux sont les pillages d'objets d'art, menés à grande échelle : les critiques dont ils font l'objet tout au long des siècles attestent leur permanence. C'est pourquoi Quatremère de Quincy (1755-1849) évoque la désincarnation des ruines, lui pour qui le musée, en transférant, fait mourir : on ne sait, comme le signalait Pierre Borel (1620-1671) par l'inscription portée au fronton de son cabinet, si l'on pénètre les champs Élysées ou dans un cimetière. Pourtant le trophée, entre autres attributs allégoriques, sert d'ornement graphique au frontispice des catalogues de cabinets, telle une arme témoignant des victoires et des conquêtes : les princes opèrent sur tous les mondes, et l'objet d'art n'est pas le moindre objet de leur convoitise.

N'entre pas qui veut

La puissance des princes se décline dans la magnificence des monuments, d'un palais, d'une capitale, et des cabinets de curiosités. L'honneur d'être introduit dans le cabinet de curiosités royal est une faveur diplomatique, puisque les curiosités sont les nouvelles reliques d'un État dont le souverain idéal est non seulement le protecteur des sciences et des arts, mais aussi un guerrier prêt à les défendre. Tous les princes de la Renaissance, Cosme de Médicis à Florence comme Rodolphe II à Prague, érigeront la visite du cabinet de curiosités en privilège. La sélection des élus, courtisans ou diplomates, est une marque de faveur dont l'hôte doit se révéler digne. Car le cabinet est le lieu où s'éprouvent les connaissances et où se font les carrières. Au XVII^e siècle, il sera même un outil d'émancipation sociale, et les bourgeois pourront briller en reconnaissant un Pontormo ou un Raphaël, cédant ainsi à un divertissement coutumier dans les cabinets de l'époque.

Une tendance dans la peinture flamande du XVII^e siècle : la peinture de cabinets, minutieuse reconstitution, sur des petits et des moyens formats, de cabinets de peintures et de curiosités. ***Collection d'art et de curiosités*** par Frans II Francken (1581-1641), huile sur bois, 1641, 74 x 78 cm (Kunsthistorisches Museum, Vienne, Autriche).

Un genre : la peinture de cabinet d'amateur

Georges Perec (1936-1982), écrivain des inventaires et des énumérations, a entrepris de décrire dans son roman *Un cabinet d'amateur* (1979) ces tableaux dans le tableau qui formèrent le genre à part de la peinture de cabinet d'amateur : « Plus de cent tableaux sont rassemblés sur cette seule toile, reproduits avec une fidélité et une méticulosité telles qu'il nous serait tout à fait possible de les décrire tous avec précision (...). Qu'il nous suffise de dire que tous les genres et toutes les écoles de l'art européen





L'Enseigne de Gersaint par Antoine Watteau (1684-1721), huile sur toile, 1720, 166 x 306 cm (château de Charlottenburg, Berlin, Allemagne).

de la jeune peinture sont ici représentés, les religieux aussi bien que les scènes de genre, les portraits comme les natures mortes, les paysages, les marines, etc., et laissons aux visiteurs le plaisir de découvrir, de reconnaître, d'identifier le Longhi ou le Delacroix, le Della Notte ou le Vernet, le Holbein ou le Mattei, et d'autres chefs-d'œuvre dignes des plus grands musées européens que l'amateur Raffke, intelligemment conseillé par d'éminents experts, a su découvrir lors de ses voyages. »

C'est dans les Flandres que s'est répandue cette mode nouvelle qui servit à tester les connaissances au début du XVII[e] siècle. Les peintres de la dynastie des Francken (Hieronymus et Frans) y brillèrent particulièrement, donnant à voir de multiples tableaux en une seule toile. Citons parmi ces œuvres le *Cabinet d'amateur de Jan Snellinck* par Hieronymus Francken, le *Cabinet d'amateur avec Vénus à sa toilette* peint par Jan Van Kessel l'Ancien en 1679, ou encore la *Galerie de l'archiduc Léopold-Guillaume*, par David Teniers le Jeune en 1639. Dans la toile du *Cabinet d'amateur de Cornelis Van der Geest lors de la visite des archiducs*, peinte par Willem Van Haecht en 1628, Georges Perec dénombre pas moins de quarante-trois tableaux ! Il s'agit de la mise en scène de la visite que l'archiduc Albert d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas, et son épouse Isabelle firent à Cornelis Van der Geest le 23 août 1615 : on y reconnaît le roi de Pologne Ladislas, le bourgmestre d'Anvers Nicolas Rockocx, qui fut aussi mécène, et les peintres Rubens, Antoon Van Dyck, Frans Snyders et Jan Wildens.



Perec dresse encore une liste de ces tableaux de cabinets d'amateurs : « La série des *Galeries archiducales de Léopold-Guillaume*, par David Teniers le Jeune, dont la plupart des tableaux sont aujourd'hui à Vienne ; les *Galeries de peinture* de Gian Paolo Pannini ; *L'Enseigne de Gersaint*, où Watteau, conscient que ce tableau serait son "testament artistique", a choisi de reproduire les œuvres qu'il admirait le plus ; *Le Collectionneur Jan Gildemeester dans sa galerie de tableaux*, d'Adrien de Lelie, etc. ». Pourtant, la phrase finale de ce bref roman disqualifie l'édifice de vérité que Georges Perec a constitué par une profusion de détails : « Des vérifications entreprises avec diligence ne tardèrent pas à démontrer qu'en effet la plupart des tableaux de la collection Raffke étaient faux, comme sont faux la plupart des détails de ce récit fictif, conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire-semblant ». Ces allégories des sens qui rendent hommage à la profusion firent dire à Roland Barthes (1915-1980), à propos des tableaux de Saenredam (1597-1665), autre peintre de la profusion : « Jamais le néant n'a été si sûr ». Le plein serait-il l'horreur du vide, et le vide le dégoût du plein ? Le monde apparaît, visuellement, inépuisable et aussi brillant qu'une peinture à l'huile en abyme ou un miroir, privilège des nantis. Cette description d'un « tout en un » voué au vertige du néant symbolise l'ordre du monde au XVII^e siècle, qui n'est plus une constellation mais une mise en abyme de l'infini désigné par les particules brillantes de l'opulence et de la prospérité.



Architecte et décorateur français de renommée mondiale, commandeur de l'ordre des Arts et des Lettres et officier de la Légion d'honneur, Jacques Garcia est un collectionneur effréné. Pour autant, ses deux passions ne se croisent pas : *« Mes collections et mon métier de décorateur ne sont pas liés, car le public, ainsi que mes clients, veulent des choses modernes. »* Dans sa propriété de Champ de Bataille, il a créé son propre cabinet de curiosités, lieu en perpétuelle mouvance. Portrait d'un homme pour qui le temps, l'espace et le monde sont des terrains de jeu.

Dès l'âge de cinq ans, Jacques Garcia a accumulé ses premières pièces au gré de balades en forêt avec son grand-père : feuilles d'arbres, insectes, papillons. L'amour de la collection ne l'a plus quitté, nécessitant même un lieu pour accueillir ses acquisitions qui se sont étendues aux objets d'art et meubles royaux. Au début des années 1990, son choix s'est porté sur un château visité des années auparavant avec son père : *« J'ai acheté Champ de Bataille parce que c'est un chef-d'œuvre d'architecture. Avoir un palais à la campagne ne m'intéressait pas, je cherchais un lieu atypique afin de présenter mes collections. Celui-là possède un côté "Belle au bois dormant" qui m'a séduit. Il se situait au milieu de rien, dans un paysage plat, le jardin n'avait pas été touché depuis des décennies. »*

Ce qui plaît également à son nouveau propriétaire, c'est l'histoire de Champ de Bataille, dont l'architecture est attribuée à Louis Le Vau, premier grand architecte du Versailles de Louis XIV. Celui-ci aurait été embauché par Alexandre de Créqui, ami du prince de Condé et frondeur poussé à l'exil en 1651 par Mazarin qui gouvernait la France pendant la minorité de Louis XIV : *« Alexandre de Créqui était condamné à mort. Pour sauver sa peau, il a accepté d'être assigné à résidence dans cette maison. C'est une prison dorée dont il n'est jamais sorti. À son époque, comme aujourd'hui, le possédant était un courtisan, il avait du pouvoir. »* Isolé de la Cour, coupé du monde, Alexandre de Créqui décida que sa nouvelle habitation serait grandiose et il s'autorisa tous les excès. Une personnalité extravagante et audacieuse qui correspond bien à celle de Jacques Garcia.

Pour concevoir son extraordinaire jardin, Jacques Garcia s'est inspiré de plans imaginés pour Champ de Bataille et attribués au jardinier André Le Nôtre, qui a souvent travaillé avec Le Vau. Des fouilles archéologiques ayant confirmé l'existence ancienne d'un jardin selon le modèle des dessins, c'est au paysagiste Patrick Pottier que Jacques Garcia a confié la lourde mission de le recomposer : de leur collaboration sont nés des jardins mêlant tradition française et influence italienne,

D'un monde de connaissances à l'autre, cet escalier relie la galerie animalière de **Champ de Bataille** à la bibliothèque. Un univers composé d'animaux et de livres, celui des premiers cabinets d'amateurs.

JACQUES GARCIA

comme l'auraient fait Le Vau et Le Nôtre, le grand axe des nouveaux jardins évoquant les sept degrés de la connaissance, du minéral, du végétal, de l'animal, de l'humain, de la conscience et de l'esprit.

Dans le château du Champ de Bataille, Jacques Garcia a consacré pendant deux années tous ses week-ends à l'installation de son cabinet de curiosités et de ses vitrines, au second étage. Avec ses objets, animaux naturalisés, minéraux, végétaux, fossiles, armes, squelettes, mappemondes, crânes, il a recréé le monde selon ses propres règles, même si l'on retrouve les mises en scène obligées des cabinets, notamment un couloir des curiosités au plafond duquel des crocodiles sont cloués : *« un classique du XVIIe siècle »*. Il possède également une salle d'armes, avec des pièces japonaises des XVIIe et XVIIIe siècles, d'autres turques datant des XVIIIe et XIXe siècles, ainsi que des poignards et fusils moghols emblématiques de la passion du décorateur pour l'Inde. Aucune arme européenne n'est représentée : *« Une fois que j'ai eu réuni ces objets, je n'ai pas eu besoin d'en ajouter. »*



Effet de réalité entre des oiseaux naturalisés et une soie chinoise du XIXe siècle sur laquelle sont brodés des hérons.

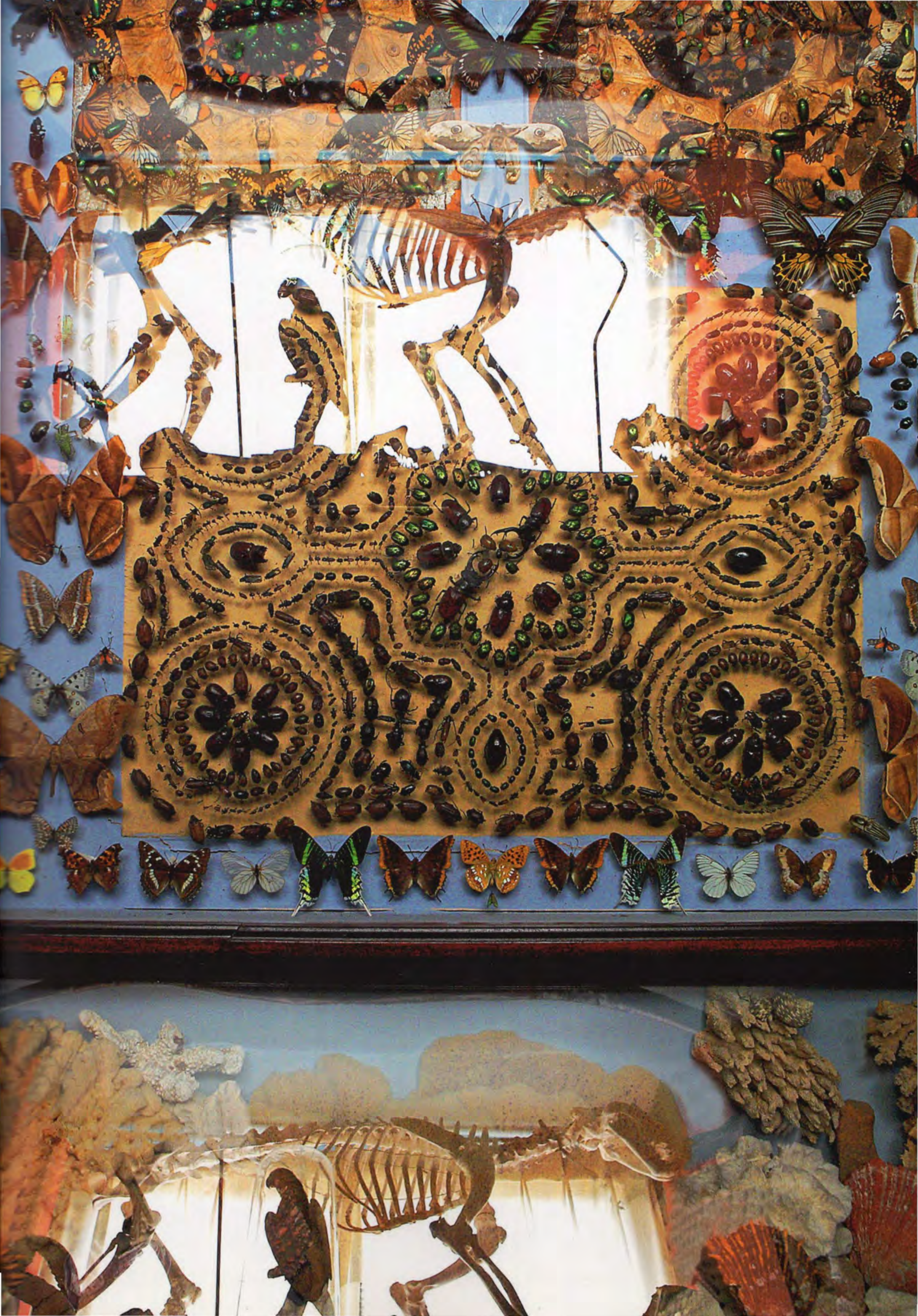
Chaque objet est rangé avec goût, respectant les classements, mais rien n'est placé de manière définitive. La collection, selon Garcia, est un art vivant, amené à évoluer : *« Je ne suis pas attaché aux objets, alors je remplace une pièce par une autre si je trouve mieux, c'est le principe du collectionneur. Au fil des années, j'améliore mes collections. »*

La recherche d'une nouvelle pièce, d'un nouveau trésor, est essentielle pour le décorateur : *« J'aime cette quête permanente du mieux, de la nouveauté. Chiner me fait vivre. »*

Lieu de toutes les connaissances et de tous les savoirs, son cabinet de curiosités constitue un double voyage immobile, dans le temps et dans l'espace : *« Ma gestion du temps au sein de Champ de Bataille vient d'une volonté déterminée. J'avais envisagé de mettre des tableaux modernes, mais je me suis arrêté au début du XXe siècle. Pour ce qui est de l'espace, nous partons d'une époque où l'on ne voyageait pas. On découvrait le monde à travers des objets ramenés pas des émissaires, comme le faisait par exemple François Ier. Aujourd'hui, on peut endosser les deux rôles : explorateur et commanditaire. »* Naturellement doué pour reconnaître de vraies pièces d'époque, notamment les meubles royaux dispersés au XVIIIe siècle par la Révolution française, Jacques Garcia chasse le faux pour ne posséder que du vrai : *« Si j'apprends qu'il y a un faux chez moi, il part : on ne farde pas ses erreurs. J'ai autant de plaisir à vendre qu'à acheter. Il faut avoir la connaissance pour reconnaître le faux. »*

C'est justement cette connaissance et la volonté de transmettre le savoir – inhérente aux cabinets de curiosités – qui animent Jacques Garcia. Chez lui, les collections, mais aussi le métier de décorateur, témoignent d'une envie d'instruire les autres : *« Ma vocation première est de faire connaître. Les décorateurs sont comme des professeurs. C'est pour cela que j'ai ouvert Champ de Bataille au public dès le début des travaux, afin de faire partager les étapes de cette création. Malheureusement, l'initiative a provoqué des critiques terrifiantes, car personne ne parvenait à voir ce que ce terrain à vaches deviendrait un jour : un château. Mon rôle est de projeter une image, mais l'homme n'est généralement pas*

Page de droite : dans la galerie animalière, ***insectes et papillons*** piqués à la fin du XIXe siècle et formant un motif décoratif fort éloigné des conventions académiques des représentations scientifiques. Dans la vitrine se reflète un squelette de tigre.



visionnaire. Je travaille pour ceux qui veulent comprendre et apprendre. » Dans son architecture même, le château du Champ de Bataille est un témoin du passé dont on a tout à apprendre : « *Les murs n'avaient pas été retouchés quand je l'ai acheté, l'architecture était intacte. J'y ai intégré des boiseries provenant des démolitions de Versailles et d'hôtels particuliers haussmanniens.* »

Si marquer ses contemporains est primordial pour le décorateur, laisser une trace ne lui importe pas : « *Je suis pour la création progressive et dématérialisée. Ce qui arrivera après ma mort, je n'y pense pas. Le fait que je sois croyant est un avantage : je sais que l'après sera encore meilleur. Je n'ai pas créé Champ de Bataille pour laisser une trace, il existe aujourd'hui et demain. Demain est vivant.* » Son seul souhait serait que ses collections ne soient pas éparpillées : « *Je pense qu'il ne faut pas séparer les œuvres, elles doivent rester ensemble. Si je ne suis pas attaché à une pièce en particulier, c'est parce que l'ensemble prévaut.* »

Remise au goût du jour par les collectionneurs ces dernières années, la constitution de cabinets de curiosités perdurera. Ce mouvement de mode ne surprend pas Jacques Garcia : « *Cela évoque une recherche du naturel, un besoin de retourner aux sources de la part de l'homme. Je pense que cette envie correspond aux moyens culturels mais aussi financiers du public.* »

En bas à gauche : chez Garcia, **la passion des herbiers** vient de l'enfance, et des promenades avec son grand-père. Le cabinet de curiosités est bien le lieu de la mémoire du monde, transmise de génération en génération.

Page de droite : ***galerie animalière*** avec, au sol, un tapis de fausse panthère inspiré par les créations de Percier et Fontaine pour Napoléon Ier au Grand Trianon.

Le premier étage de la bibliothèque est réservé aux ouvrages des XVIIe, XVIIIe et du début du XIXe siècle, et le rez-de-chaussée à ceux du XXe siècle. Au plafond, une paire de lustres de bibliothèque époque Empire.

Mappemonde ornée d'une statutette du roi Louis XVIII, où il est représenté debout, tout en gloire, alors que souffrant de la goutte, il était devenu obèse et impotent.













Casque japonais du XVI^e siècle avec, en arrière-plan, un étendard aux armes du dauphin, fils de Louis XV, ainsi qu'un lambrequin de parade aux armes du prince de Liechtenstein.

Crânes humains portant des inscriptions des XVI^e et XVIII^e siècles et **tête de cheval** gravée provenant d'Inde, datée du XVII^e siècle.



Des mOnStres venus d'aillEurs: les *ExotiCae*

Où l'exotisme, la rareté et la monstruosité se rencontrent

« Or la "merveille" – ou le "monstre" – c'est essentiellement ce qui transgresse la séparation des règnes, mêle l'animal et le végétal, l'animal et l'humain ; c'est l'excès, en tant qu'il change la qualité des choses auxquelles Dieu a assigné un nom : c'est la métamorphose, qui fait basculer d'un ordre dans un autre (...). »

Roland Barthes, L'Obvie et l'obtus, *1982.*

Le nom de « cabinets de raretés » ou « de singularités » donné aux cabinets de curiosités au XVI[e] siècle traduit un goût prononcé pour tout ce qui excède la norme. Le monstre est un « écart », on le qualifie de « grotesque », un terme dont Benvenuto Cellini (1500-1571) s'emploie à retracer la genèse : « Les grotesques ont été ainsi nommés par les Modernes parce que ce sont dans des caves de Rome, ces cavernes qui étaient autrefois des chambres, des étuves, des salles, que des savants curieux les ont redécouverts (...). D'où le nom de grotesques donné à ces décorations. Mais ce n'est pas leur nom. Les Anciens, en effet, aimaient à composer des animaux fantastiques tenant de la chèvre, de la vache et de la cavale, et, de même, ils formaient avec les rinceaux de feuillage des espèces de monstres. Et c'est ce terme de monstres, non celui de grotesques, qu'il faut appliquer à ces compositions. » Benvenuto Cellini, cet artiste florentin aux talents multiples – il excella comme orfèvre, fondeur, médailleur, sculpteur et écrivain –, fut sollicité par les princes pour enrichir leurs collections : c'est lui qui sculpta *Persée* pour Cosme de Médicis et exécuta la fameuse salière à la gloire de François I[er] retrouvée dans les collections des Habsbourg au château d'Ambras, au Tyrol (voir page 29). Vasari, son contemporain, ne tarit pas d'éloges : Cellini se montrait « en tout audacieux, fier, vivace, rapide, terrible, capable de dire leur fait aux princes autant que d'employer son esprit et sa main aux œuvres d'art ». Les monstres sont donc chez eux dans les cabinets de curiosités ou dans les grottes, qu'ils investissent sous diverses formes : on les montre empaillés – c'est le cas du crocodile, du *manucodiata* (oiseau de paradis) –, ils ornent les collections particulières des princes et trouvent aussi leur emploi dans les droguiers, puisqu'on les pense propres à guérir. Prisés par les écrivains et les artistes, ils sont abondamment dessinés et figurent au catalogue des cabinets, ainsi que dans les livres – notamment ceux qui traitent des récentes découvertes au Nouveau Monde.

pour nourrir l'art et l'imaginaire.

Car la Renaissance modifie le statut du monstre : là où l'Antiquité et le Moyen Âge voyaient l'instrument des présages ou, comme Isidore de Séville (vers 560-636), Père de l'Église et penseur, des signes annonçant le dessein de Dieu, les monstres de la Renaissance tendent à devenir des matières à penser. L'idée du présage perdure toutefois dans le ciel renaissant, conservant en partie la charge de signe divin attribuée aux monstres qui, dans les siècles précédents, avaient fourni les thèmes privilégiés des enluminures, des reliefs, des tympans et chapiteaux des abbayes romanes, où



Vue du cabinet des curiosités
(ou Musée encyclopédique)
du pharmacien Ferrante Imperato,
gravure extraite de *Dell'historia Naturale*, Venise, 1672.

Page de droite : **mise en scène typique** des premiers cabinets d'amateurs. Le crocodile, longtemps considéré comme un monstre, est fixé au plafond, notamment pour des raisons d'encombrement. Jusqu'au XVIIIe siècle, les spécimens naturalisés étaient vendus avec des anneaux sous les pattes (château du Champ de Bataille, Le Neubourg).

l'Apocalypse de saint Jean était illustrée avec force dragons, bêtes à sept cornes ou écarlates. Mais pour le XVIe siècle, les irrégularités de la nature sont les traits pittoresques d'un monde qui devient observable. Aussi les monstres sont-ils exposés dans les cabinets renaissants comme des facéties de la nature et d'un Dieu qui jouent ensemble, ou alternativement, à créer des phénomènes singuliers. Pensés comme des renversements, des hypertrophies ou des mélanges, ils incarnent l'excès, à l'image du crocodile.

Le crocodile, clou du cabinet

Le cabinet est, au début du XVIe siècle, une chambre d'énigmes à déchiffrer. Au rang de ces énigmes, le monstre le plus exotique – et le plus fréquemment rencontré dans les cabinets de curiosités – est le crocodile : de dimensions extravagantes, il occupe une grande partie des cabinets, trônant au centre du plafond parmi une mer d'animaux empaillés. Il est aussi représenté sur le frontispice des catalogues du Napolitain Ferrante Imperato (1550-1625), du Suédois Ole Worm (1588-1654, voir pages 14-15), du Bolonais Ferdinando Cospi (1606-1686, voir page 87).

La question de cet énigmatique crocodile a ému un jésuite espagnol, José d'Acosta (vers 1539-1600), missionnaire en Amérique du Sud et auteur d'une *Histoire naturelle et morale des Indiens* publiée en 1590, dans laquelle il s'inquiète de ce que les textes bibliques ne mentionnent pas le crocodile : dans son arche, Noé avait embarqué des loups, des tigres et autres bêtes « dommageables » auxquelles le crocodile aurait pu être joint. Pourquoi donc ne figurait-il pas dans la nomenclature de Noé ? Si ce dernier l'avait sauvé du Déluge, pourquoi n'en était-il fait aucune mention ? Le crocodile serait-il né des limons postdiluviens ? Quelle est sa nature : animale et/ou minérale ? Les écrits bibliques ne pouvant mentir, comment dater l'arrivée au monde du crocodile ?

Oscillant au ciel des cabinets, le crocodile questionnait donc le mystère de son origine et de son hybridité, ainsi que les profondeurs aquatiques impénétrables dont il est issu : les hommes de la Renaissance pouvaient interroger le monde, car Dieu leur a permis d'en découvrir les énigmes.





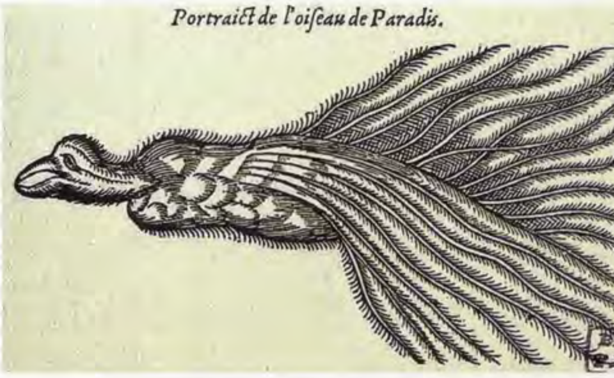




L'exotisme

Gigantesque, exotique, le crocodile fascine : il vient de « l'Afrique qui a coutume de produire des choses nouvelles et monstrueuses », explique Pantagruel sous la plume de Rabelais dans le *Cinquième Livre* (1564). Or, depuis l'Antiquité, les monstres sont étrangers. L'étrange n'a-t-il pas engendré l'étranger ? Le naturaliste Pline l'Ancien (23-79), grand nomenclateur de son siècle, a répertorié un certain nombre de ces « sans-papiers » – les pégases, tragopans et autres dragons –, qu'il situe déjà en Libye dans son *Histoire naturelle* : « Les pégases, animaux ailés à tête de cheval, et les griffons au bec recourbé surmonté d'oreilles sont pour moi des êtres fabuleux (...). J'en dis autant du tragopan, dont plusieurs auteurs assurent qu'il est plus grand que l'aigle, qu'il porte aux tempes des cornes incurvées, qu'il est couleur de rouille, excepté la tête qui est pourpre ». Fasciné par les monstres, Pline en dressa une liste que les naturalistes humanistes citeront abondamment au nom de la réhabilitation des sources antiques.

Page de gauche : trois illustrations issues du ***Livre des merveilles* de Marco Polo**, réalisées par le Maître d'Egerton, vers 1410-1412. En haut, les dragons du Yunnan ; en bas à gauche, les animaux de Birmanie (âne, éléphant, licorne, monstre) ; en bas à droite, les peuples merveilleux : un Blemmye (monstre sans tête) et un Sciapode sur son pied unique, en compagnie d'un Cyclope.



Un **manucodiata**, planche du *Livre des monstres et prodiges*, vingt-cinquième chapitre des *Livres de chirurgie* d'Ambroise Paré, Paris, 1561.

Un fonds imaginaire

Les monstres des cabinets constituent un fonds imaginaire aux légendes mêlées, puisé aux histoires naturelles de l'Antiquité, au *Livre des merveilles du monde* de Marco Polo et à ses descriptions de l'Inde et de la Chine, aux romans de chevalerie. Les navigateurs, les explorateurs et les missionnaires européens de la Renaissance reviennent du Nouveau Monde avec les fables qu'ils étaient allés chercher, rapportant quantité de chroniques, de dessins d'animaux fabuleux, tels le *manucodiata* (oiseau de paradis), les éléphants, dugongs promus au rang de sirènes, veaux marins qui étaient en vérité des phoques. Tous sont exposés dans les cabinets de curiosités et entrent dans les catalogues, cohabitant avec des animaux familiers. Le *manucodiata*, réputé privé de pattes et se nourrissant de l'air, verra sa légende démystifiée au XVII^e siècle : l'oiseau de paradis avait donc des pattes avant qu'elles fussent amputées par les chasseurs pour alimenter une légende lucrative ! Présent dans tous les cabinets renaissants, il conserve encore sa place au catalogue du cabinet des Génovéfains initié par le chanoine Claude Du Molinet en 1660, mais c'est en témoignage de sa propre fable ! Le *manucodiata* pouvait donc être inscrit au panthéon des farces et pastiches offerts à la crédulité européenne.



Tête de buffle de savane, **boomerang** d'Aborigènes d'Australie, **gorgone** et **gant de combinaison spatiale Sokol KV-2**. Les nouveaux mondes, de la conquête des Amériques à celle de l'espace (Colonial Concept, Saint-Ouen).







En haut à gauche : **poisson du fleuve Congo naturalisé**, ramené par Émile Lance, naturaliste liégeois (Belgique), vers 1890, à côté d'une **omoplate de vache sculptée** par des Dayaks d'Indonésie (collection Pierre-Yves Rankin, Namur, Belgique).

En haut à droite : **combinaison Orlan D**, **tête de bubale** (antilope africaine), **rideaux de coton** et **tissu kuba** du Zaïre, **bouclier d'Éthiopie** en peau d'hippopotame, flèches et arc d'Indiens d'Amazonie (Colonial Concept, Saint-Ouen).

Ci-contre : **l'exotisme, de la Terre à l'espace**, coiffe de Sioux (années 1920), propulseur de la capsule *Soyouz*, fragment de tableau de bord de la navette *Bourane*, marteau en alliage léger servant aux réparations dans la station *Mir*, et clé de serrage pour les combinaisons Orlan (Colonial Concept, Saint-Ouen).


Œuf d'autruche



Bézoard dans un montage d'or filigrané, 1630 (collection du château d'Ambras, Innsbruck, Autriche).

Page de gauche : **œuf d'autruche** soclé par Jean-Michel Othoniel. Serti dans du verre de Murano, l'œuf d'autruche devient un objet d'art reliant symboliquement les œuvres naturelles et humaines. En dessous, ***La Licorne***, film de Maider Fortuné (musée de la Chasse et de la Nature, Paris).

La licorne

Les princes acquirent quantité de langues de vipère, cornes de licorne (de narval, en réalité) ou de rhinocéros, crapaudines (peaux) ou crânes de crapaud, bézoards, qu'ils conservèrent précieusement dans un meuble de leur cabinet, le « droguier ». Car ces étrangetés de la nature tout auréolées de légendes n'étaient-elles pas susceptibles, aussi, de détenir quelque propriété thérapeutique ? Le lien est ténu entre l'imaginaire et la puissance que l'on prête aux choses. On en fit donc usage, souvent comme antidotes, à l'instar de François I[er] (1494-1547) qui porta constamment sur lui une bourse de poudre de licorne.

Face à ces pratiques douteuses, Ambroise Paré (vers 1509-1590) ne pouvait manquer d'exposer ses réserves. Aussi relève-t-il son *Discours de la momie, de la licorne, des venins et de la peste* (1582) qu'« On peut voir que les anciens (Égyptiens) estoient fort curieux d'embaumer leurs corps, mais non pas à l'intention qu'ils servissent à manger et à boire aux vivans, comme on les a fait servir jusqu'à présent ». Selon lui, ces « cornes de licorne », ces momies importées d'Égypte et vendues fort cher comme remèdes, n'étaient destinées qu'aux patients crédules qui allaient mourir guéris.

Le bézoard, concrétion pierreuse formée dans l'estomac de certains animaux dits « orientaux », était, lui aussi, supposé guérir. Autrement dénommé « pierre de fiel » ou « perle d'estomac », le bézoard – du persan *padzahr*, qui signifie « ce qui préserve du poison » – était donc considéré comme un contrepoison et servait, en outre, à traiter la mélancolie et la peste. Doté de ce large spectre thérapeutique, il entra dans de nombreux cabinets, jusqu'en Syrie où un spécimen daté du XIII[e] siècle orne un pendentif en or. En Europe, le bézoard, que l'on importait des Indes et de l'Amérique du Sud, fut de toutes les collections royales, celles des Habsbourg en détenant même plusieurs.

L'étymologie est parfois déterminante dans l'histoire des curiosités. Le terme de « curiosité » lui-même ne dérive-t-il pas du latin *cura* : « soin » ? Aussi la découverte de ces étrangetés ne pouvait-elle se révéler vaine et inutile : on leur trouva donc des vertus curatives !

Le désir de la démesure

Certains cabinets dits *« Wunderkammern »* (« chambres de merveilles ») orientèrent plus particulièrement leurs collections sur le thème de la disproportion, exhibant des nains et des géants, des hommes velus, gigantesques, minuscules ou bicéphales. C'est le parti des collections de Ferdinand de Tyrol en son château d'Ambras : on y voit, placé









Moulage de **crâne siamois** en résine (Design et nature, Paris).

Petrus Gonsalvus dit « l'homme velu », **sa fille** et son **fils**, 1580. (collection du château d'Ambras, Innsbruck, Autriche). Petrus Gonzalvus, né en 1556 à Tenerife, vécut dans de nombreuses cours européennes ; il se maria et eut deux enfants également velus. Leurs portraits sont un exemple typique de la collection d'art et de curiosités de l'archiduc Ferdinand II de Tyrol.

à côté de bois de cerfs incrustés dans un billot, un tableau de géant et de nain, lui-même disposé devant un requin. La chambre de merveilles perpétue le goût médiéval des *mirabiliae*, qu'on appelait aussi « essais », comme si Dieu et la nature avaient réalisé des brouillons qu'il revenait aux curieux d'exposer. À la cour d'Ambras, ce sont d'ingénieux orfèvres qui reçurent la charge de réaliser des objets hybrides, comme Wenzel Jamnitzer (1508-1585), artiste maniériste au service des empereurs et de Ferdinand de Tyrol, qui conçut plusieurs de ces pièces d'orfèvrerie particulièrement esthétiques, utilisant coraux, bézoard et nautiles. Ces orfèvres sertirent habilement les *naturaliae*, démontrant par leur génie la continuité logique entre les œuvres naturelles et les œuvres humaines.

Peuple cannibale au Brésil, gravure de Théodore de Bry (1528-1598) extraite des *Grands voyages*, volume II, *in* Jean de Lery, *Americae tertia pars*, 1592.



Les « hybrides » constituèrent des pièces de choix dans les cabinets de curiosités, notamment parmi les collections des Habsbourg qui nourrissaient un goût particulier pour les singularités. On trouvait ainsi chez Ferdinand de Tyrol, grand amateur de monstruosités, un tableau qu'il fit peindre en 1582, représentant une famille d'« hommes-chats », dont le père, souffrant d'une anomalie congénitale, avait été offert à Henri II (1509-1559) avant d'être cédé au pape, qui le confia à son tour aux Habsbourg. Ce portrait enrichissait les collections du prince au château d'Ambras, où il trouva sa place au voisinage des antiques et de la généalogie des Habsbourg. On ne craignait donc pas d'exposer, voire de faire défiler ces « irrégularités de la nature » – pratique qui persistera en Europe jusqu'au XIXe siècle. C'est ainsi que la Ville de Rouen avait offert à Henri II et Catherine de Médicis, en visite le 2 octobre 1550, une procession d'indigènes ramenés d'expéditions que conduisaient des animaux de légende : « Des licornes traînant le char de la Religion, des chevaux travestis en éléphants portant tours et trophées et cinquante Indiens. Tous nus, hâlés et hérissonnés évoquent les activités de leur village (...) ». Ces cortèges composés de nudités indigènes et d'animaux fantastiques montrent l'autre comme ange ou diable : il est l'avant ou l'après du péché originel, au gré des intérêts dogmatiques du christianisme.

L'Europe, à l'époque, est fascinée par les scènes d'enchantement, de cannibalisme, d'excès sexuels. Mises en images dans les gravures de Théodore de Bry, elles s'échangeaient entre collectionneurs.



Alla donna di buon gusto, par Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), huile, 1580 (collection du château d'Ambras, Innsbruck, Autriche).

Page de droite : **grotte des animaux** créée en 1536 par l'architecte florentin Niccolò dei Pericoli dit Il Tribolo (1500-1550), dans les jardins de la Villa Médicis à Castello, Florence, Italie.

Un goût artistique pour le bizarre

Parmi les artistes du XVIe siècle, le plus fameux concepteur de bizarreries fut certainement Giuseppe Arcimboldo (1527-1593). Peintre à la cour de Prague, il sut alimenter la passion des Habsbourg pour l'étrangeté. Chargé d'enrichir les collections de l'empereur Maximilien II, il leur apporta des huiles de Jérôme Bosch, ainsi qu'une vingtaine de ses propres « têtes composées » appelées également « grotesques », authentifiées par les inventaires des collections impériales – parmi lesquelles les allégories intitulées *L'Été* et *L'Hiver* (1563), *Le Feu* et *L'Eau* (1566), conservées au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Anobli pour ses « inventions de stupeur », Arcimboldo est aussi l'auteur du fameux portrait allégorique de l'empereur Rodolphe II en *Vertumne* (vers 1590) composé de feuilles d'automne, châtaignes, raisins et champignons, et d'un autre tableau nommé *Le Printemps* composé uniquement de légumes et de fruits de la dite saison. Il se distingue également par un tableau réversible, *Le Cuisinier*, et par ses paysages anthropomorphiques.

Arcimboldo ne fut pas le seul artiste à goûter les étrangetés. Albrecht Dürer (1471-1528) a peint une *Tête d'enfant barbu*, Léonard de Vinci (1452-1516) a dessiné à la pierre noire des dragons fantastiques, dont il explique la conception dans ses carnets : « Si tu veux donner apparence naturelle à une bête imaginaire, supposons un dragon, prends la tête du mâtin ou du braque, les yeux du chat, les oreilles du hérisson, le museau du lièvre, le sourcil du lion, les tempes d'un vieux coq et le cou de la tortue. »

La monstruosité est donc pensée comme un mélange de détails hétérogènes. Il faudra lui trouver un écrin particulier.

Grottes et collections

Les cabinets de merveilles qualifiés de « grottes » mirent en scène les bizarreries de la nature dans une construction artificielle, décorative, imitant les cavernes. C'est là encore une citation des sources antiques, notamment de Pline qui, dans son *Histoire naturelle*, associe l'image de la grotte au musée : « Les pierres érodées suspendues dans les lieux nommés musées, pour imiter artificiellement les grottes ».

À Rome, au début du XVIe siècle, la mode des grottes était placée sous le signe du jaillissement, de la fécondité de l'eau et des divinités protectrices : ce sont des nymphées. Isabelle d'Este fit aménager sa propre *grotta* en 1539 dans le palais du Te, à Mantoue, pour y exposer quelque 1 620 objets ; grande figure de la Renaissance, Isabelle était prête à tout pour nourrir sa collection, y compris à faire courir les enchères





Le temple du trésor de Léda au château du Champ de Bataille, dont les murs sont recouverts de pierres semi-précieuses (château du Champ de Bataille, Le Neubourg).





Copie d'une chimère fabriquée en Indonésie, début du XIXe siècle (collection Pierre-Yves Rankin, Namur, Belgique).

Raie-guitare empaillée aux Philippines (collection Pierre-Yves Rankin, Namur, Belgique).



dans toutes les villes italiennes, particulièrement à Venise, porte de l'Orient et centre d'importants échanges commerciaux. La grotte évoque nécessairement l'humidité en ce siècle qui conçoit souvent la monstruosité comme une émanation de la mer. L'idée est présente chez Pierre Belon (1517-1564), qui a parcouru l'Orient pour le compte du cardinal de Tournon et a rapporté des études fournies sur les animaux aquatiques. La mer, dans les esprits de la Renaissance, semble contenir tous les excès de la nature, puisqu'elle les cache dans ses profondeurs : si les présages antiques et chrétiens apparaissaient dans le ciel, les monstres renaissants habitent plutôt la mer, tels les illustres poisson-moine ou poisson-évêque. Décrits par tous les naturalistes, ces monstres hybrides ne manqueront pas de s'immiscer dans le débat entre huguenots et catholiques. Guillaume Rondelet (1507-1566), dans son ouvrage intitulé *Des poissons* (1558), note l'existence d'« Un monstre marin vu en terre de Norvège lequel sitôt qu'il fut pris, chacun lui donna le nom de moine ». Ambroise Paré, Conrad Gessner et Pierre Belon donnent la description de l'« évêque de mer » dans leurs ouvrages ; s'ils ne s'engagent pas sur l'authenticité de ces monstres, leurs publications, assorties d'iconographies, semblent en valider l'existence malgré le scepticisme de certains commentaires. Paré décrit un poisson « vêtu d'écaille, ayant sa mitre et ses ornements pontificaux », et Guillaume Rondelet d'ajouter : « Je l'ai veu (le portrait du monstre), de Gisbert, médecin allemand à qui on l'avait envoyé à Amsterdam avec un écrit par lequel on assurait que ce monstre marin ayant un habit d'évesque avait été vu en Pologne en 1531, et porté au roi dudit pays, faisant certains signes pour monstrer qu'il avait grand désir de retourner en la mer, où estant amené se jeta incontinent dedans » – on remarquera que Rondelet ne donne pas foi aux fables qui assuraient que l'évêque aurait fait un signe de croix avant de retourner dans la mer.

Projetant de dessiner une grotte pour Marie de Médicis, Bernard Palissy (vers 1510-1589 ou 1590), le célèbre céramiste, imagine une composition d'émaux qui, en coulant, fabriquent d'étranges formes. Le devis qu'il adresse à la « Royne Mère » fourmille de détails : « Les ornant de rustiques figurines : couleuvres et lézards, langrottes, serpens et vipères que ramperoient au long dudict rochier, et le surplus dudict rochier seroit aorné et enrichy d'un nombre infini de grenoilles, chancres, escrevisses, tortues et yraignes de mer et aussi de toutes espèces de coquilles maritimes ; aussi sur les bosses et concavités, il y aurait certains serpens, aspicz et vipères couchez et entortillez de telle sorte que la propre nature enseigne, et, au bas, joignant ledict rochier, il y faut entendre que toutes ces choses cy-dessus seroient insculptées et esmaillées si près

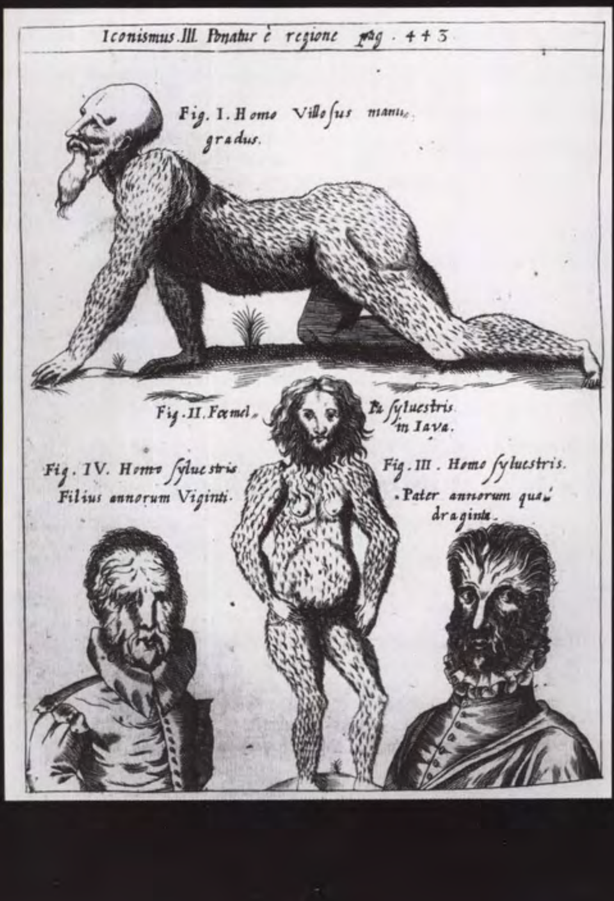


du naturel, qu'il est impossible de le raconter ». Ici, la grotte est donc conçue comme une encyclopédie vivante, où l'initié, nouvelle figure « alchimique » de l'érudit, pourra contempler les secrets de la cristallisation des pierres et de la formation des métaux, pénétrer les secrets de la génération. C'est un laboratoire-cabinet où se rencontrent les mythes. La fascination pour le « naturel » se retrouve chez Michel de Montaigne (1533-1592) devant la grotte d'un jardin italien : « (...) une belle grotte, où il se voit toute sorte d'animaux représentés au naturel, d'une forme étrange, rendant qui par bec, qui par l'aile, qui par l'ongle ou l'oreille et le naseau, l'eau de ces fontaines ».

Plat en faïence décoré de couleuvres et batraciens réalisé par Bernard Palissy (1510-1589 ou 1590) (musée national de la Céramique, Sèvres, France).

La grotte, comme le terme « grotesque », évoque le décor antique que l'on venait de découvrir sur les murs de la Domus aurea, la Maison dorée de Néron récemment mise au jour à Rome. Selon la légende, c'est à la chute d'un jeune Romain que l'on doit cette découverte : tombé dans un trou sur les pentes de l'Oppius, il lui sembla se trouver dans une sorte de grotte couverte de curieuses peintures, qui n'étaient autres que les fresques de la villa de Néron. Comme on sait, ces fresques baptisées « grotesques » inspirèrent un style nouveau en décoration, dont la vogue s'épanouira dans les demeures des puissants. Montaigne recourt lui aussi au mot « grotesques » pour qualifier ses *Essais*, initialement conçus comme un ornement autour du *Discours de la servitude volontaire* d'Étienne de La Boétie, seul tableau élaboré qu'il s'était promis d'insérer au milieu de son œuvre. Montaigne envisageait de construire de cette manière le mémorial de son ami, « parce que c'était lui, parce que c'était moi », le brodant de ses propres « grotesques ». Il donna finalement à son ouvrage la forme de fragments autour d'une place vide, puisque les contingences politiques, au motif d'une publication antérieure du *Discours* de La Boétie par des protestants, ne lui permirent pas d'y placer ce brûlot qui éclaire encore notre époque de toute sa lucidité.


Iconismus II. Ponatur è regione pag. 401.
Fig. I. Triton.
Fig. II. Monstrum Marinum effigie Monachi.
Fig. III. Vir Marinus Episcopi habitu.
Fig. IV. Satyrus Marinus.

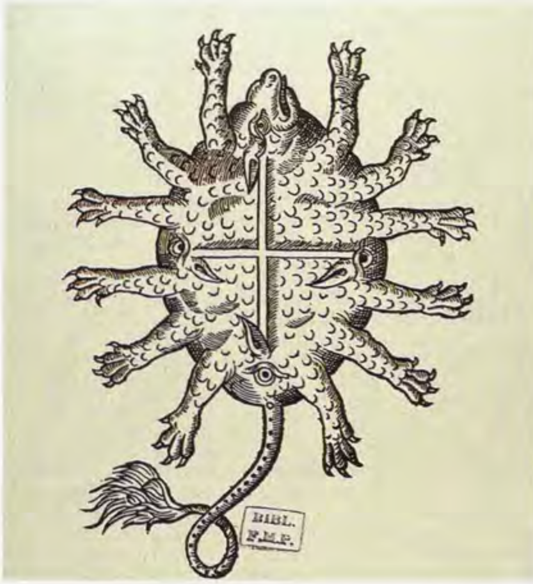

Iconismus III. Ponatur è regione pag. 443
Fig. I. Homo Villosus manu-gradus.
Fig. II. Fœmel-
la sylvestris in Iava.
Fig. IV. Homo sylvestris Filius annorum Viginti.
Fig. III. Homo sylvestris. Pater annorum qua-draginta.

Des publications à foison

Une activité éditoriale intense accompagna les expositions de monstres, et l'on vit des catalogues – illustrés de dessins ou de gravures – prendre place dans les cabinets en complément des spécimens, ou en remplacement, pour établir une nomenclature. Pierre Belon, en quête d'étrangetés sous-marines, publie en 1551 *L'Histoire naturelle des étranges poissons marins*. Ulisse Aldrovandi, célèbre concepteur du cabinet naturaliste de Bologne, rédige un ouvrage sur les monstres, *Monstrorum historia* (édité seulement en 1642), qui répertorie le basilic, « ce petit serpent au venin et au regard mortels » censé empoisonner et pétrifier. En 1573, Ambroise Paré, médecin des rois Charles IX et Henri III, décrit dans *Des monstres et des prodiges* un monstre à quatre yeux et oreilles, pourvu de « plusieurs pieds autour du corps ; les habitants de ce pays affirment que le sang de ces animaux est de merveilleuse vertu pour conjoindre et consolider les plaies, et n'y a baume qui a plus grande puissance » ; Paré n'émet pas plus de doute sur l'existence d'un lion marin couvert d'écailles. Fortunio Liceti (1577-1657), avec *De Monstris* (1665), poursuit l'œuvre entreprise pour établir cette nomenclature tératologique. Sebastian Münster, dans sa *Cosmographie universelle* éditée à Bâle en 1544, montre également des gravures sur bois d'êtres « des confins ».

Page de gauche, en haut : **monstres marins**, notamment le poisson à l'habit de moine et le poisson à l'habit d'évêque décrits par Paré, Rondelet, Gessner et Aldrovandi.
En bas : **homme sauvage et hommes velus.** Gravures extraites de *Physica Curiosa* de Gaspar Schott (1608-1666), Wurtzbourg, Allemagne, 1662.

L'époque perçoit le monstre comme un moyen de stimuler son intelligence ; elle s'en régale dans toutes les grottes, dans cabinets de singularités des princes et des naturalistes. Les monstres constituèrent donc le fonds illustré des catalogues des cabinets de naturalistes, où les spécimens singuliers peuvent se trouver à proximité d'animaux ordinaires : ils ne dérangent pas l'ordre du monde mais l'interrogent. C'est pourquoi les monstres furent des éléments de choix dans les cabinets de curiosités, particulièrement celui de Ferdinand à Ambras, où l'on conservait des mains de géant, des velus, des vers démesurés, des « jeux de nature », comme on les nommait alors.



« Figure d'un animal monstrueux naissant en Afrique », décrit dans le *Livre des Monstres et Prodiges*, vingt-cinquième chapitre des *Livres de Chirurgie* d'Ambroise Paré, Paris, 1561.

La monstruosité convoquée dans l'art

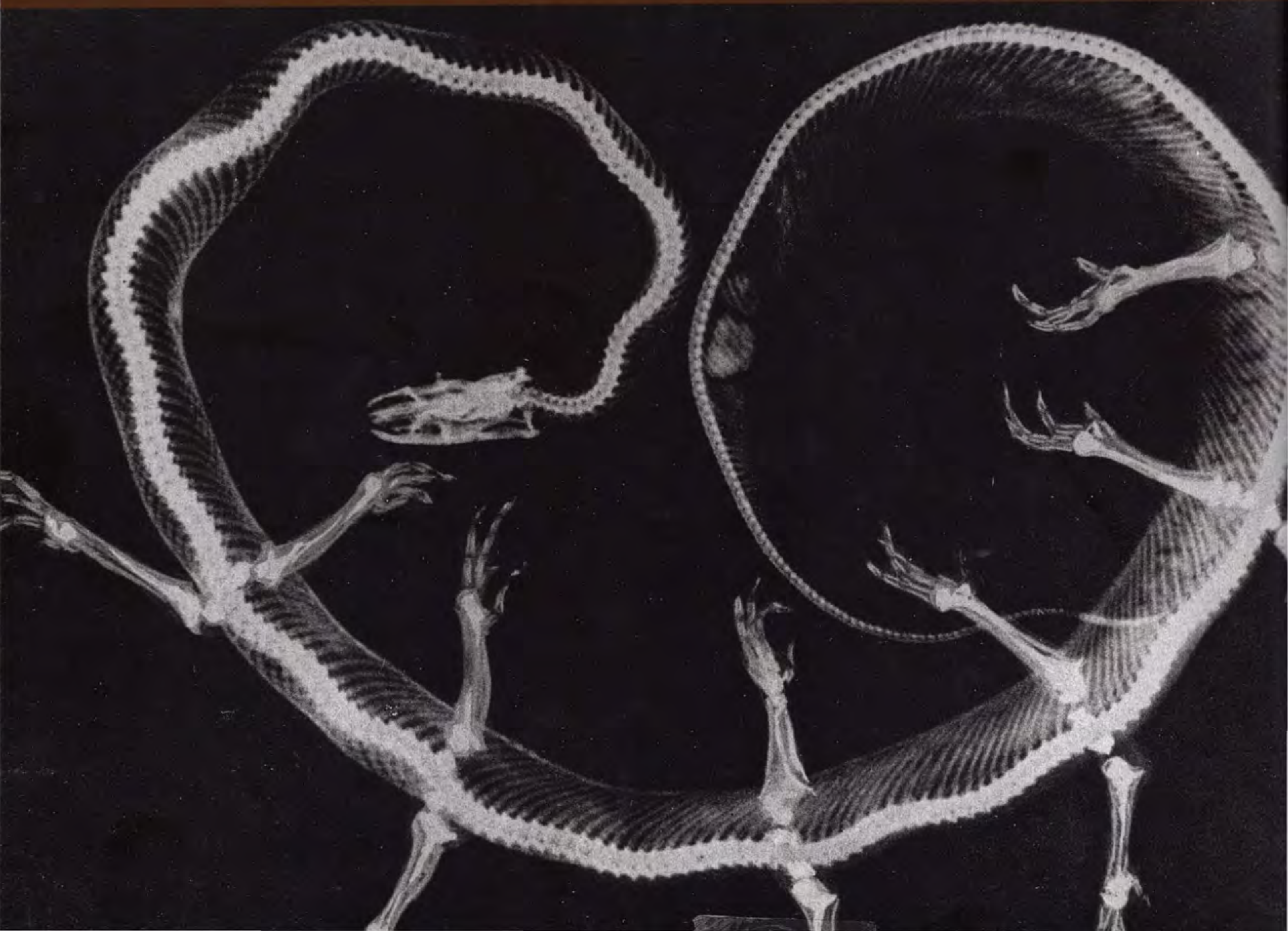
Sans doute la fascination pour le monstre traverse-t-elle les siècles. De Jérôme Bosch (vers 1450-1516) aux surréalistes en passant par Odilon Redon (1840-1916), les dessins et peintures de monstres ont toujours donné forme aux peurs intérieures et ont permis de les circonscrire : mises en images du conflit entre les désirs souterrains



Page de droite : **la monstruosité** telle que l'imaginait Léonard de Vinci au XVe siècle : un mélange d'éléments appartenant à différentes espèces qui donne naissance à une créature fantastique (Design et nature, Paris).

Double page suivante : ***Le Grand Gardien du bien total***, par Joan Fontcuberta, 1989.

Ci-dessus et ci-dessous : ***Solenoglypha Polipodida*** et sa radiographie, 1985. Extrait de la série *Fauna* de Joan Fontcuberta, ce serpent à pattes est présenté comme l'une des découvertes du professeur Ameisenhaufen, chercheur passionné d'hybrides et de mutations.







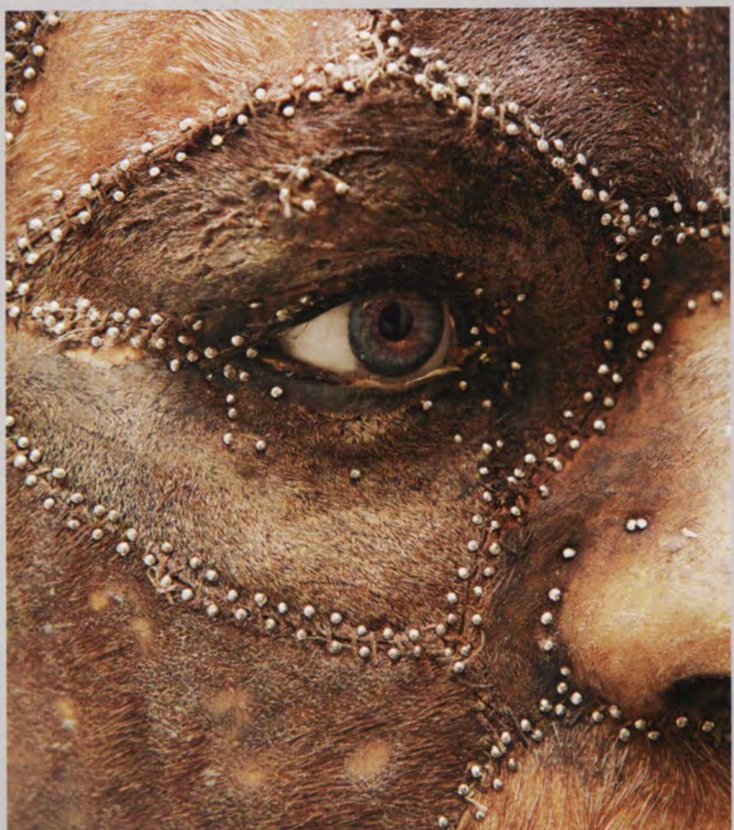
des individus et les interdits collectifs, les monstres perdurent avec l'humanité. Le monstre renaissant du cabinet de curiosités fut un objet d'étude : il devait fournir le motif d'une explication scientifique à une époque où les sciences et les légendes n'étaient pas cloisonnées. Aujourd'hui, de nombreux artistes inscrivent le monstre dans leur œuvre, sur le mode de la fiction. Joan Fontcuberta, avec son reportage photographique sur des sirènes fossilisées retrouvées près de Digne (1993), a créé l'occasion de questionner la duplicité des images, invitant le spectateur à considérer sa propre crédulité devant l'authenticité prêtée, d'emblée, aux documents photographiques. Au cabinet des monstres du château d'Oiron – espace dédié aux curiosités –, Thomas Grünfeld a produit en 1992 une série baptisée *Misfits*, constituée de six animaux composites naturalisés installés sous des vitrines. L'année suivante, Fontcuberta réalisait, dans ce même cabinet des monstres d'Oiron, une installation de radiographies, photographies, bocaux emplis de formol, vidéo et dessins, toute une constellation de documents « prouvant » l'existence de l'improbable Cocatrix.

Sans titre, chèvre par Lisa Black, peau de chèvre, mousse, argile, ficelle, clous, yeux en caoutchouc, 2006.



Le travail sur l'image de Joan Fontcuberta – dont les photographies de sirènes – incite à une approche critique des documents visuels aujourd'hui offerts en flux ininterrompu. Photographe, Joan Fontcuberta prétend puiser, entre autres, dans les documents d'un professeur fictif, Peter Ameisenhaufen, dont les pseudo-découvertes suscitent encore beaucoup de suspicion ! On en aurait à moins, quand on découvre des éléphants volants sur ses photographies « scientifiques ». Avec cette *Fauna*, Fontcuberta introduit dans la grande histoire sa petite histoire de collection fantaisiste réunie par un faux scientifique, en lui donnant des airs de vraisemblance. Cela n'est pas sans rappeler que les curieux d'autrefois recouraient eux aussi aux faux et aux contrefaçons pour compléter leurs





En haut : ***Lit From Within*** par Lisa Black, peau de gazelle, mousse, argile, clous, ficelle, yeux en caoutchouc, carton, bois, 2009.

En bas : **Sans titre, buste de mâle** par Lisa Black peau de gazelle, mousse, argile, clous, ficelle, yeux en caoutchouc, carton, bois, 2007.



Agneau, ailes de dindon, pinces de crabe pour les cornes : la création d'un taxidermiste contemporain (Design et nature, Paris).



Misfit (girafe, autruche, cheval), par Thomas Grünfeld, 2000.

Page de droite : **entre nature et imaginaire**, un caprice de taxidermiste (Pierre Bazalgues, Saint-Ouen).







Misfit (flamant rose et cochon) par Thomas Grünfeld, 2005.

Groupe à nature humaine, fanfare de grenouilles rousses naturalisées, par Arthur Eloffe, naturaliste à Paris, vers 1860 (collection Pierre-Yves Rankin, Namur, Belgique).

séries ou évaluer les connaissances de leurs pairs. Le faux proliférait dans les cabinets, puisque la copie, qui constituait le fondement de l'enseignement académique, gagnait une seconde vie dans les cabinets d'amateurs. On distinguait cependant deux sortes de faux : ceux des marchands peu scrupuleux et ceux des curieux, qui trouvaient par là le moyen de parfaire leur collection. Par exemple, le comte de Caylus, célèbre amateur du XVIII[e] siècle, faisait faire des croquis de mémoire sur des sites que les dessinateurs ne pouvaient approcher, afin de les introduire dans le catalogue de son cabinet. Comme seule l'idée de complétude rassérénait les esprits du temps, il ne pouvait être soupçonné de commettre une entorse à la vérité authentique. De même, dans le catalogue du cabinet du chanoine Du Molinet à l'abbaye Sainte-Geneviève, à Paris, une mandragore apparaissait sur une planche de botanique, sa forme anthropomorphe ayant toujours suscité de nombreuses légendes : on disait qu'elle naissait au pied des gibets, de la semence des pendus.

De nos jours, les faux monstres croisent l'art actuel avec pour seule ambition de raconter des histoires. Ces pièces ne sont pas destinées à convaincre, elles flottent sur le crédit que l'on accorde aux preuves et aux discours. C'est ainsi qu'un certain nombre d'artistes empruntent les voies renaissantes d'un nouvel « enchantement » du monde par les légendes.



Page de droite : ***Sea Faerie***, par Juan Cabana, 2007. Sculpture réalisée à partir d'un crâne humain de petite taille et d'une peau de poisson.


Die wilde Jagd
Neue Zoologie
Cercopithecus Icarocornu



Page de gauche en haut et ci-dessous : ***Cercopithecus Icarocornu*** issu de la série *Fauna*, par Joan Fontcuberta, 1985-1988.

Page de gauche en bas : exposition ***Des monstres et des prodiges. Le cabinet des chimères***, par Joan Fontcuberta, musée-château d'Annecy, 2008.

L'artiste catalan Joan Fontcuberta, né en 1955, joue depuis plusieurs décennies avec les possibilités qu'offre la photographie en termes de prodige et de falsification. En 1996, il fut le commissaire des Rencontres internationales de photographie d'Arles, dont le programme intitulé « Réels, fictions, virtuel », placé sous le signe de Jorge Luis Borges, mettait en exergue la photographie comme l'art illusoire par excellence. Pour preuve, la photographie s'est prêtée à de nombreuses mystifications depuis ses débuts, nourrissant de documents tangibles la crédulité des spectateurs, tels les truquages commandés tout au long du XX[e] siècle par les sphères religieuses ou les pouvoirs politiques.



Photographe, Joan Fontcuberta s'inspire de cette tradition d'apparitions ou disparitions pour peupler son œuvre de fantômes, saints, héros, personnages politiques, soucoupes volantes, ou encore de faux monstres, tels ceux des séries *Fauna* – à travers lesquelles l'artiste narre la vie du docteur Ameisenhaufen, un scientifique passionné d'hybrides et affairé à compulser les recueils des premiers naturalistes. Les documents photographiques exposés par Joan Fontcuberta sont des pièces à conviction qui ne cherchent pas à convaincre, de la même manière que les curieux d'antan se souciaient moins de l'authenticité des pièces présentées que de la cohérence générale de leurs collections. Joan Fontcuberta met ses propres documents au service des légendes, celles qui faisaient dire à Picasso : « L'art est un mensonge, mais ce mensonge nous fait comprendre la vérité ».

Quels rapports y a-t-il entre votre travail et l'histoire de la représentation, des prodiges, des miracles ?

« Jorge Wagensberg, scientifique et penseur barcelonais, fait remarquer dans un aphorisme : "Le naturel est l'œuvre de Dieu, l'artificiel est l'œuvre de l'homme et le surnaturel, la création artificielle de Dieu". Puisque traditionnellement, l'art consiste en une interprétation de la nature, faire de l'art sur le merveilleux reviendrait à rendre artificielle la création artificielle de Dieu. Au-delà de cette pirouette intellectuelle, ce qui est certain, c'est que j'ai toujours été attiré par deux univers, qui ne sont pas identiques même

JOAN FONTCUBERTA

s'ils sont connectés : l'univers des monstres et l'univers des prodiges.

Le monstrueux est simplement ce qui est singulier, distinct et original, ce qui s'écarte du modèle conventionnel c'est pourquoi toute œuvre d'art doit aspirer à une certaine "monstruosité". Les chimères de la mythologie, d'une part, et les malformations observées dans les cabinets de tératologie, d'autre part, nous fascinent autant qu'elles nous épouvantent. Au croisement de la nature et de l'imagination, nombre de mes projets, tels que Herbarium *(1984),* Fauna *(1987),* Moby Dick *(1995) ou encore* Les Sirènes de Digne *(2000), jouent avec l'idée du corps monstrueux, présentant des anomalies et capable de mettre en doute les paradigmes scientifiques et notre conception de l'harmonie corporelle. Mais si l'on admet une relecture plus créative, plus proche de l'art combinatoire, il est facile d'identifier la trace de stratégies artistiques, telles que le cadavre exquis des surréalistes ou le collage. Dans ces pratiques, je considère toujours la guillotine comme le précurseur : le fait de prendre un corps et de le démembrer implique une fragmentation préalable à d'éventuelles recompositions aléatoires.*

La littérature a également contribué à réhabiliter les monstres, à la fois sur le plan esthétique et sur le plan sentimental. Ainsi, parmi les lectures qui m'ont guidé figurent À rebours *de Joris-Karl Huysmans,* L'Île du docteur Moreau *de Herbert G. Wells,* Frankenstein *de Mary Shelley et surtout* Le Livre des êtres imaginaires *de Jorge Luis Borges.*

Quant aux prodiges et aux miracles, il suffirait de rappeler que, selon de récentes études menées en Espagne, les trois quarts des jeunes croient à l'astrologie, la moitié croit à l'existence des ovnis et à l'efficacité des guérisseurs, et un tiers croit au spiritisme et à la réincarnation. Il existe un besoin, à la fois ingénu et intense, de se projeter dans une dimension irrationnelle et magique. Lorsque j'étais enfant, je me distrayais avec les aventures du reporter Tintin ; les enfants d'aujourd'hui sont davantage séduits par les équipées du jeune sorcier Harry Potter.

Dans mon projet Miracles et Cie *(2002), je règle mes comptes avec le surnaturel. Mes images sont un hommage ironique à cette facette touchante de l'histoire de la photographie que constitue la photographie de fantômes ou d'esprits : à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, de nombreux escrocs se servaient du pouvoir de conviction de la photographie pour « démontrer » leurs prouesses paranormales. Mais l'objectif critique que poursuit cette œuvre consiste à refléter de façon délirante la dérive à laquelle nous mène le tourbillon actuel de croyances, de cultes, de rites et de superstitions. Au moyen d'effets de prestidigitation, la photographie devient ici le document de l'illusion. »*

Dans quelle mesure poursuivez-vous le travail des collecteurs de prodiges de la période des cabinets de curiosités ?

« Je m'intéresse au phénomène passionnel qui consiste à amasser des pièces prodigieuses, mais en général, je ne m'occupe pas des personnages qui en sont les principaux acteurs. Sauf, bien sûr, certaines exceptions motivées par leur lien, à un moment ou un autre, avec mon travail. Par exemple, dans la série Fauna*, la narration relate la vie du supposé professeur Ameisenhaufen, scientifique néodarwiniste obsédé par les hybrides et les mutations. Sa bibliothèque abrite, entre autres ouvrages, des volumes d'Ulisse Aldrovandi, tel* Monstrorum Historia*, ou d'Ambroise Paré, tel* Des monstres et des prodiges*, deux auteurs qu'Ameisenhaufen admirait. D'ailleurs, en 2008, j'ai réalisé au musée-château d'Annecy une grande exposition, conçue par Juliette Singer, qui empruntait son titre à celui du célèbre traité d'Ambroise Paré et dont le contenu se voulait un clin d'œil à ses travaux.*

Pour ce qui est d'Aldrovandi, j'attends l'occasion de pouvoir photographier sa collection à l'université de Bologne. En revanche, j'ai pu travailler sur la collection de Lazzaro Spallanzani, qui constitue la base du musée civique de Reggio d'Émilie. Bien que Spallanzani intervienne après l'époque des cabinets de curiosités, sa collection en conserve l'esprit et la prédilection pour les raretés. Elle contient, par exemple, une série de coraux aux formes extravagantes et insolites et, surtout, un grand nombre de "pierres de rêves", ces roches sculptées de façon à ce que leurs veinures évoquent un paysage. Dans des pays asiatiques tels que la Chine et le Japon, ce type de pièces a suscité la frénésie des collectionneurs, laquelle, comme il fallait s'y attendre, s'est propagée au marché européen. La dimension poétique de ces "pierres de rêve" réside dans le fait qu'un élément de la nature renferme en son intérieur une autre représentation de la nature. Cette énigme m'a également inspiré et j'ai fini par me lancer dans un projet qui oppose ces paysages spontanés générés par la géologie à la peinture zen.

Je me suis intéressé à un autre collectionneur historique, Athanasius Kircher, notamment aux magnifiques illustrations qui accompagnent souvent ses textes, mais aussi à ses liens avec le mystérieux manuscrit de Voynich. Je citerai également Elias Ashmole, qui a fait don de son cabinet de curiosités à l'université d'Oxford, à l'origine de l'Ashmolean Museum – une institution qui offre un programme d'art contemporain et invite des artistes à intervenir dans la collection. Enfin, j'aimerais terminer cette liste de représentants des cabinets modernes par un autre éminent personnage, David Wilson, artisan d'une initiative délirante, à savoir le Museum of Jurassic Technology installé près de Los Angeles et qui rappelle l'atmosphère des anciens cabinets de curiosités en ce qu'il confronte le public actuel à la stupéfaction, à la surprise et au canular. »

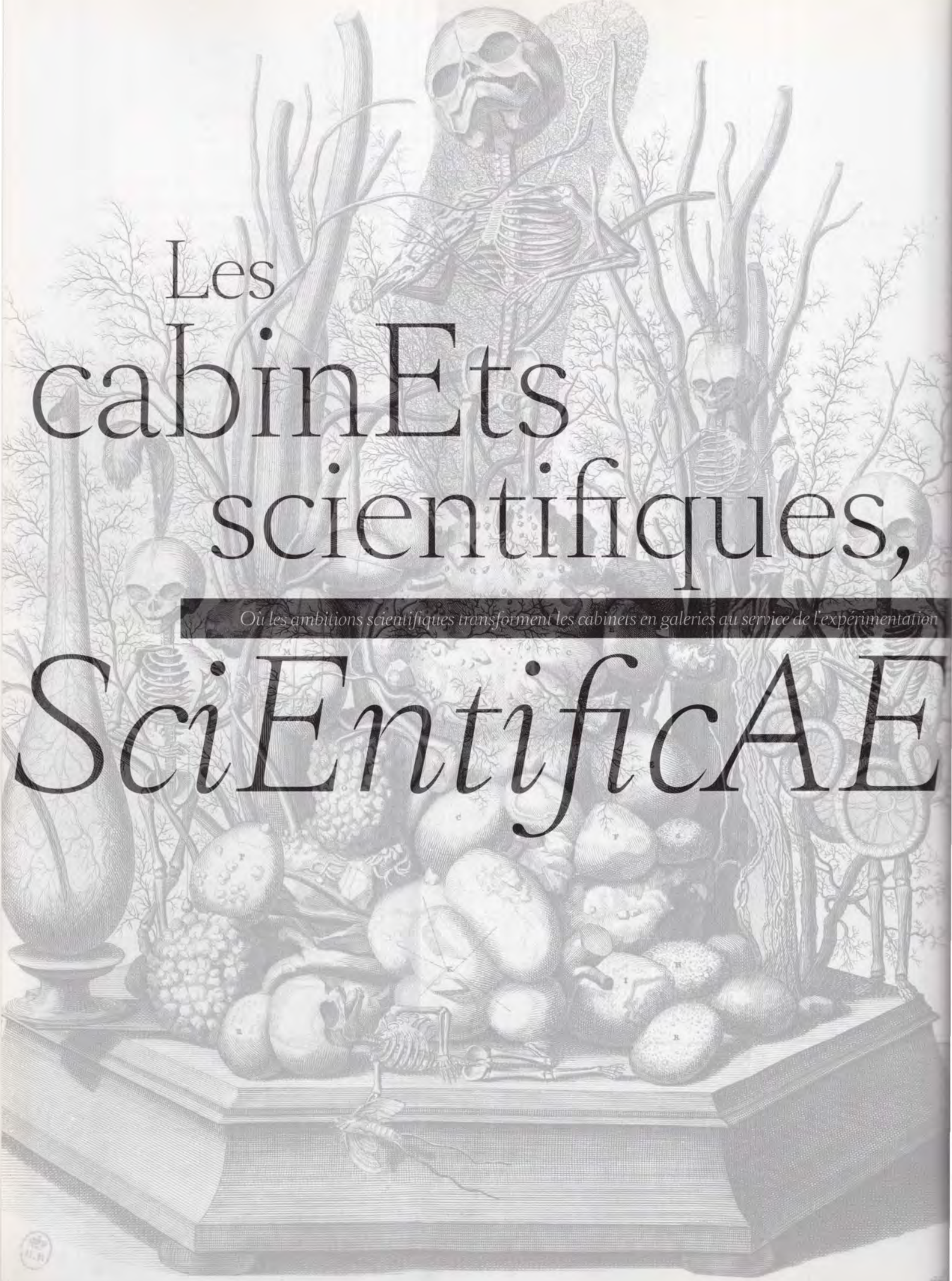


Centaurus Neanderthalensis découvert par le professeur Ameisenhaufen, par Joan Fontcuberta, 1989.

Les cabinEts scientifiques,

Où les ambitions scientifiques transforment les cabinets en galeries au service de l'expérimentation

SciEntificAE



« Ci-gît un antiquaire acariâtre et brusque
Ah qu'il est bien logé dans cette cruche étrusque ! »

Épitaphe de Diderot pour le comte de Caylus.

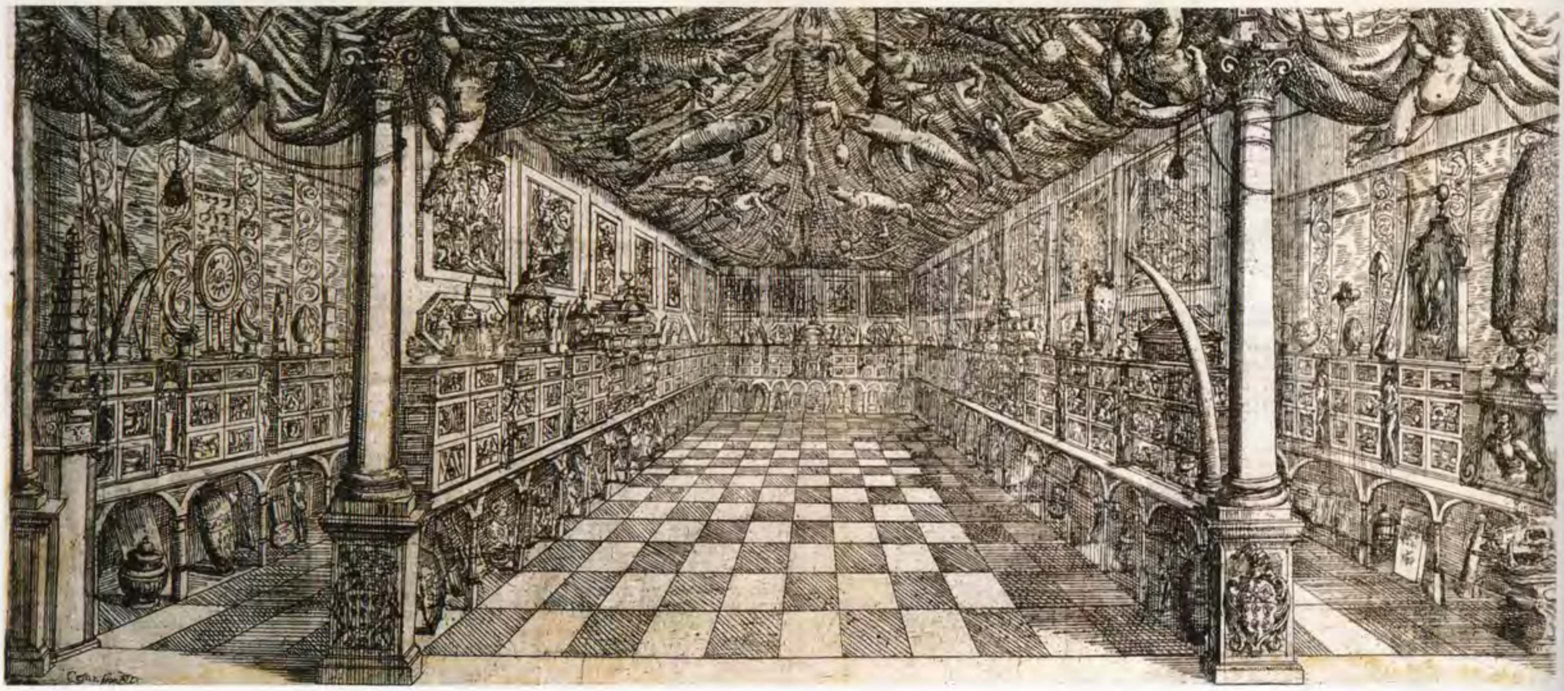
et de la diffusion des savoirs.

À partir de la fin du XVIIe siècle, le monde des cabinets s'oriente globalement vers des collections scientifiques. Les cabinets *d'amateurs*, préférant les sciences aux anomalies, supplantent progressivement les cabinets *de curiosités*. Le mouvement se dessinait depuis quelque temps. Dès la fin du XVIe siècle, Christian Ier de Saxe (1560-1591) avait voulu établir un programme « universel » pour son cabinet, en y intégrant une bibliothèque et une galerie de peintures, sculptures et curiosités. Quelques décennies plus tard, Francis Bacon, dans la *Nouvelle Atlantide* (1626), proposait de doter un collège universitaire de galeries scientifiques destinées à l'enseignement et à l'expérimentation ; le projet sera appuyé par le collège des physiciens de Londres, puis prendra finalement forme à l'université d'Oxford avec l'Ashmolean Museum, le premier musée universitaire du monde. Fondé en 1683 par Elias Ashmole (1617-1692), ce musée fut constitué à partir des collections éclectiques de John Tradescant (vers 1570-1638), jardinier du roi, qui avait parcouru la Virginie à la recherche de plantes américaines tels les magnolias, faux cyprès et phlox, et dont les spécimens rares étaient conservés au cabinet de curiosités – celui-ci abritait, entre autres, le manteau de cérémonie du grand chef amérindien Powhatan. Les objets du cabinet servirent de supports aux cours dispensés à l'université, le bâtiment de l'Ashmolean Museum comprenant une salle de conférences et un laboratoire. C'est donc vers l'illustration didactique et l'expérimentation scientifique que tendait le cabinet du XVIIe siècle, dans la continuité de quelques cabinets naturalistes du siècle précédent.

Observons maintenant le portrait en clair obscur du grand collectionneur milanais Manfredo Settala (1600-1680), représenté en jeune homme mélancolique par un peintre de l'école du Caravage. Collectionneur de miroirs, Settala augmenta également la collection déjà importante de son père Lodovico (1552-1633), à laquelle il apporta un catalogue de sept volumes de dessins. On raconte, pour la petite histoire, qu'un cortège de ses curiosités préférées accompagna ses funérailles. Dans ce tableau, on le voit tenant à la main un objet mathématique en ivoire tourné, très évocateur du contexte de l'époque : il signale en effet l'existence des cabinets de mathématiques – à l'image de celui de Cosme de Médicis, plus ancien,

Portrait de ***Manfredo Settala***, attribué à Daniele Crespi (1597 ou 1600-1630), huile sur toile, 1625 (bibliothèque Ambrosiana, Milan, Italie).





Vue d'ensemble du **cabinet de curiosités de Manfredo Settala** à Milan, Italie, gravure, 1664.

qui comptait des astrolabes islamiques du XIIIe siècle et des horloges solaires. Quant aux objets d'ivoire tourné, d'une grande prouesse d'exécution, ils se prêtaient à une spéculation intellectuelle singulière, sans finalité autre qu'esthétique et gratuite. L'art du tour était un divertissement de princes – Rodolphe II de Habsbourg, notamment, s'essayait à la fabrication de ces petites pièces d'ivoire qui stimulaient la réflexion.

Des musées scientifiques

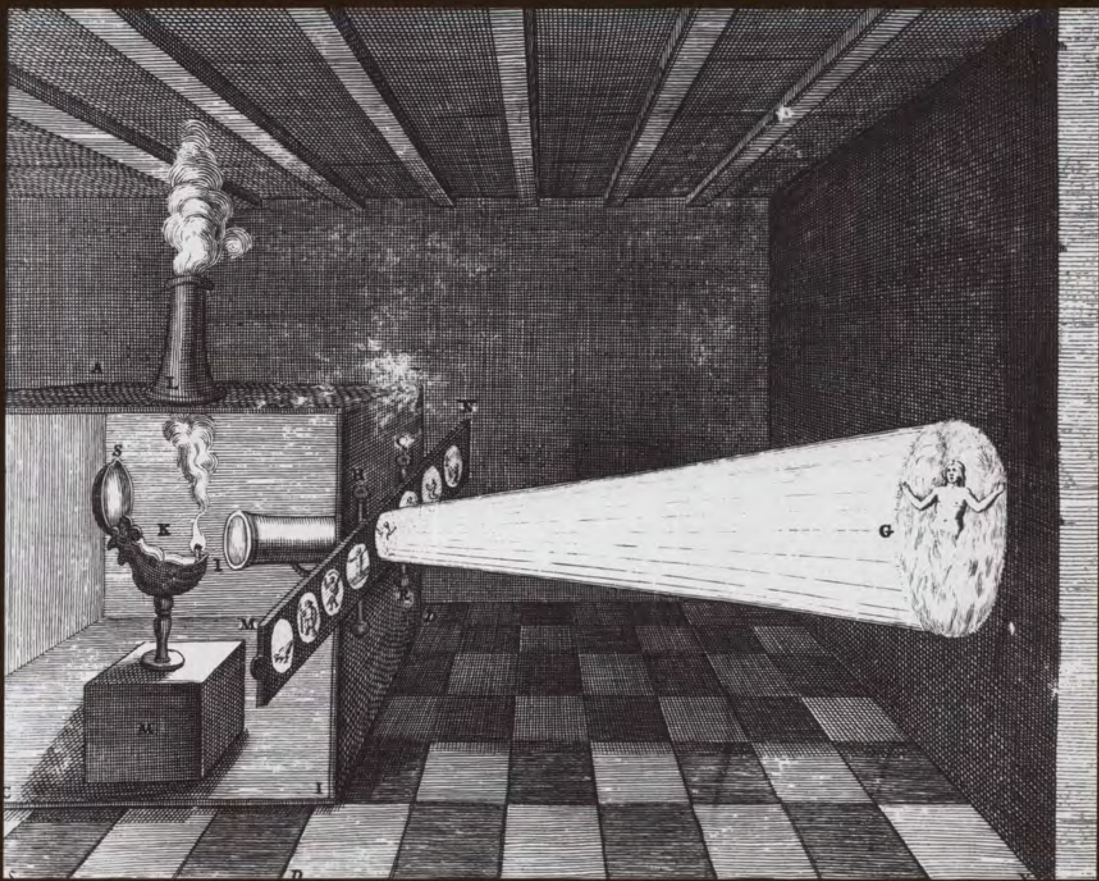
Le XVIIe siècle vit se constituer d'importants musées « scientifiques », au rang desquels il faut compter le Museum du père Athanasius Kircher (1602-1680). Le père Kircher avait commencé par installer un cabinet au collège de la Compagnie de Jésus à Rome. Le mémorialiste John Evelyn (1620-1706), qui le visita en 1644, en fit la relation suivante : « Le père Kircher nous fit l'honneur avec une patience toute allemande de sa collection : modèles réduits, catoptriques, dispositifs de mouvement perpétuel, expérimentations magnétiques et un millier d'autres mécanismes et bizarreries qu'il a présenté dans un catalogue ». Pour le père Kircher, la compréhension de l'œuvre divine passe par l'aventure scientifique des hommes, et les hommes se montrent créés à l'image de Dieu – pour reprendre les termes de la Genèse – surtout quand ils jouent et collectionnent ! Il est vrai que le bon père Kircher ne s'est privé d'aucun jeu : il a inventé des machines, dont un orgue mécanique, une lanterne magique et une machine à écrire. Il s'intéressa également au magnétisme, dont il a exposé les applications pratiques en navigation et en médecine dans son ouvrage *Magnes sive de arte magnetica* (1641). Pour le jésuite qu'il est, si les choses de la nature sont explicables par les relations d'attraction et de répulsion, Dieu reste « l'aimant principal de la nature ». Aussi les collections d'amateurs et de curieux doivent-elles laisser transparaître une logique chrétienne, explique-t-il en introduction de son catalogue *Museum Kircherianum* (1678) : puisque la création divine est, selon son propre postulat, de nature ludique, les amateurs doivent mettre en évidence les fantaisies de la nature. Le collectionneur serait ainsi un petit dieu sur Terre, créateur d'un monde en miniature.

Figure scientifique de son temps, Athanasius Kircher entretint une abondante correspondance avec de nombreux concepteurs de cabinets et savants, comme Nicolas Claude Fabri de Peiresc (1580-1637), le mathématicien, philosophe et astronome Pierre Gassendi (1592-1655), l'abbé Marin Mersenne (1588-1648) et René Descartes (1596-1650). Ses collections, commencées dans sa chambre puis enrichies d'antiques, de curiosités et d'appareils scientifiques, constituèrent finalement un véritable musée,



Boule de miroir, allégorie du travail de l'esprit dans les représentations de vanités, et **boule de cristal** d'une voyante (début XIXe siècle). En arrière-plan : **daguerréotype** attribué à Frédérich Martens (1845), **miroir de sorcière** oblong (fin XIXe siècle) et **cadre alsacien** pour cartes de visite Disdéri (1860) (collection Joachim Bonnemaison).

En bas : **lanterne magique** projetant un personnage, gravure extraite de l'ouvrage d'Athanasius Kircher, *Physiologia Kircherana experimentalis*, 1680.





le Museum Kircherianum, fondé en 1651 au collège romain de la Compagnie de Jésus. Le frontispice du catalogue du musée montre une galerie immense ponctuée d'obélisques, et dont les murs et alvéoles sont remplis d'objets, de livres et d'instruments divers. Au centre de la gravure, trois petits personnages semblent perdus au milieu de ce monde reconstitué, riche en objets envoyés des Indes et de Chine par les missionnaires jésuites, en instruments optiques et en miroirs. Les publications de Kircher y étaient présentées par ordre chronologique : on trouvait ses ouvrages sur l'Égypte ancienne et ses hiéroglyphes, sur la Chine, sur le magnétisme et les aimants, sur la musique et l'acoustique, sur les mondes céleste, terrestre et souterrain, sur la lumière et l'ombre, sur le mystère des chiffres. L'éclectisme, teinté d'ésotérisme, régnait au musée du père Kircher. Très visité, le Museum Kircherianum devint un lieu d'attractions mondain renommé à travers l'Europe, davantage qu'un foyer de recherches scientifiques.



Frontispice du catalogue du ***Museum Kircherianum*** fondé en 1651, représentant le musée d'Athanasius Kircher au collège romain de la Compagnie de Jésus.

Page de gauche : **coquilles d'escargots en porcelaine**, **verre à boire** du XVIIIe siècle, demi-plaque de **daguerréotype** non exposée avec oxydations d'origine, et **miroir de Claude** (1825), également dénommé « miroir de Lorrain » ou « miroir noir » (collection Joachim Bonnemaison).

Un moteur d'ascension sociale

La frénésie collectionneuse est animée, aux XVIIe et XVIIIe siècles, par un fort désir d'ascension sociale qui passe par la légitimité scientifique des collections. Les cabinets de curiosités portent ainsi les ambitions des amateurs, qui, cherchant à attirer les visiteurs et à les éblouir, multiplient dans toute l'Europe l'édition de guides pour faire connaître leurs collections. À titre d'exemple, pour la seule France, l'historien Louis Clément de Ris (1820-1882) recense plus de 900 cabinets ouverts aux visites au XVIIIe siècle.

La publication d'une « Lettre sur le choix et l'arrangement d'un cabinet curieux » par Antoine Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765) dans le *Mercure de France*, en 1727, est symptomatique d'un état d'esprit : naturaliste et amateur convaincu des coquilles et de leur science éponyme – la conchyliologie –, conseiller du roi Louis XVI en 1743 et contributeur de l'*Encyclopédie* avec 540 articles sur le jardinage et l'hydraulique, Dezallier d'Argenville prône ici un véritable programme du bon goût qui se révèle plus mondain que proprement scientifique.





Quatre tableaux d'Alexandre Isidore Leroy de Barde (1777-1828) représentant les classements par collection (musée du Larre, Paris).
Ci-dessus, à gauche : ***Minéraux cristallisés***, aquarelle ; à droite : ***Réunion d'oiseaux étrangers placés dans différentes caisses***, aquarelle.





À gauche : ***Choix de coquillages rangés sur des rayons***, gouache ;
à droite : ***Nature morte aux oiseaux exotiques, hibou et oiseaux divers***, aquarelle.



Un programme du bon goût

C'est une sorte d'académisme du goût que se propose de dresser Antoine Joseph Dezallier d'Argenville dans sa « Lettre » de 1727 : « Quoique chacun range son cabinet à sa manière et prétende qu'elle soit meilleure, il est bien sûr, cependant, que c'est le bon goût qui doit en décider ». Aussi le « bon goût » constitue-t-il un critère déterminant pour le choix des pièces, dont certaines paraissent indispensables pour conforter la dignité sociale de l'amateur : « Je me suis formé le goût d'un cabinet curieux rempli de tout ce qui peut amuser un honnête homme sans le jeter dans une dépense extraordinaire ».

Dezallier d'Argenville recommande d'avoir « quelques bons tableaux flamands et françois mêlés d'italiens » et d'éviter « d'avoir trop de préventions pour un pays plus que pour un autre ; je veux parler d'un certain venin italien qui a saisi quelques-uns de nos curieux qui les fait mépriser les bonnes choses qui naissent chez eux ». Dezallier d'Argenville propose donc un classement selon les écoles de peinture – flamande, française, italienne. Constatant que certains des premiers maîtres – comme Léonard de Vinci – sont hors de portée des finances des particuliers, il conseille de constituer des collections de dessins et d'estampes et d'opérer un classement par ordre chronologique : les vieux maîtres, les anciens maîtres, les petits maîtres. Les estampes seraient rangées dans des portefeuilles regroupant les portraits par matière – c'est-à-dire selon l'axe du sacré et du profane – et par condition – selon le statut social des portraiturés –, les paysages par pays. Les grotesques ne sont pas oubliées puisqu'on leur réserve des portefeuilles spéciaux avec les bacchanales, les bambochades et les pastorales. Car ce que préconise le programme de la « Lettre sur le choix et l'arrangement d'un cabinet curieux », c'est un système de classement hiérarchisé, et par catégories. Après le classement des dessins, Dezallier d'Argenville décline celui des médailles, des pierres gravées, des pierres précieuses, des minéraux, des pétrifications, des ouvrages de tour (objets tournés), des armures, des habillements étrangers, des coquilles, des bronzes et pièces antiques, des droguiers, des momies, des embryons, des porcelaines de Chine, se proposant de ranger dans la dernière catégorie, et non la moindre, les expériences scientifiques, les instruments de navigation et d'optique, les microscopes, la lanterne magique, les alambics. Dezallier d'Argenville reconnaît cependant qu'« il est certain que notre cabinet est devenu universel et qu'il faut opter pour une matière. La dépense y met assez de frein, joint à ce que l'inclination naturelle nous porte plus vers une science que vers une autre ».

Organisation très personnelle d'une **collection de tableaux** : nonnes ou prostitués (dont *Le Modèle*, pastel de Paul Paquereau [1871-1950]). Le nu masculin est une huile sur toile de Charles Hoffbauer (1875-1957) (galerie Longueville, Paris et Reims).

Or la mode des cabinets porte vers des expériences « scientifiques ». Denis Diderot (1713-1784), pour qui le cabinet de curiosités n'offrait que des divertissements d'oisifs, ne manquera pas de les décrier.

Expériences « scientifiques » et automates

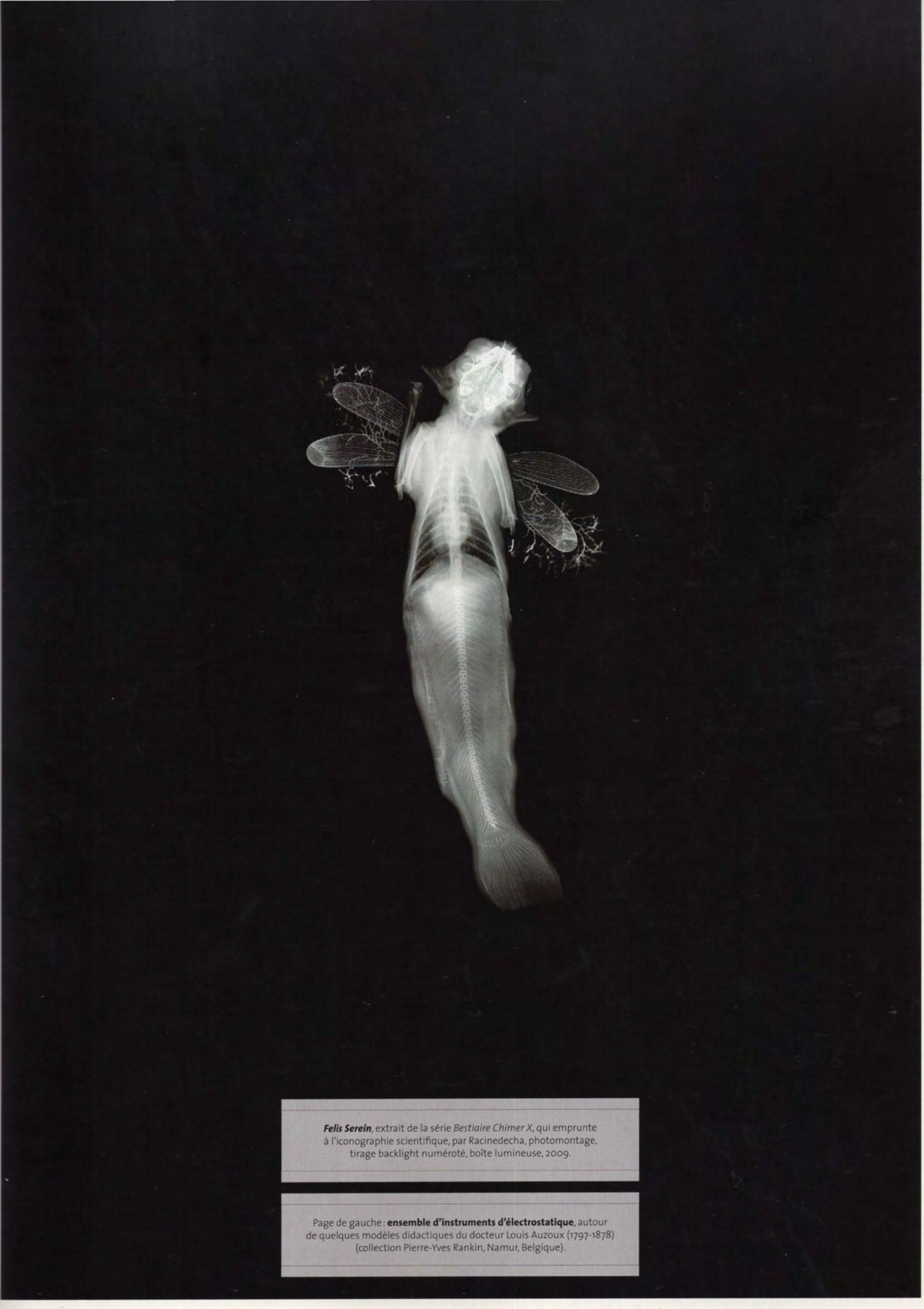
Animer l'inanimé : le XVII[e] et le XVIII[e] siècle sont fascinés par l'horlogerie et la mécanique. Des horlogers autrichiens se lancent ainsi dans la fabrication d'instruments de musique actionnés ; Salomon de Caus (1576-1625), au service de l'Électeur palatin, met au point les premières machines commandées par des flux d'air, de vapeur et d'eau.

Les amateurs se passionnent pour les automates. À Milan, le cabinet de Manfredo Settala s'ouvre sur un automate, sorte de diable articulé qui se met en branle dès qu'entre un visiteur, tirant la langue et proférant des sons affreux. Dans le même temps, Descartes et l'abbé Mersenne développent la théorie de l'homme-machine et recherchent le moyen de fabriquer un appareil qui imiterait toutes les fonctions du corps humain : pour eux, le corps de l'homme et celui de l'animal semblent composés de pièces à reconstruire. Descartes dessine une perdrix mécanique et imagine un automate femme nommé *Francine*, resté à l'état de projet. En 1744, Jacques de Vaucanson (1709-1782) expose un automate capable de digérer ce qu'il ingurgite – l'idée sera reprise en 2000 par l'artiste contemporain Wim Delvoye avec son installation nommée *Cloaca* : une machinerie démesurée, conçue pour reproduire l'appareil digestif humain, absorber des aliments et les digérer. Quant à l'abbé Mical, il fabrique ses *Têtes parlantes* (1780) dans son cabinet. De nombreuses expériences sont menées avec des instruments de musique, que l'on dote de capacités extrasonores. Vers 1723, le père Louis Bertrand Castel (1688-1757), jésuite, cherchant à donner à l'âme des sensations d'harmonie par des mélodies de couleurs, invente un clavecin oculaire. L'abbé Polycarpe Poncelet (vers 1720-vers 1780) se lance dans la fabrication du clavecin des saveurs, un orgue dont les deux soufflets envoient des courants d'air dans des rangées de tuyaux remplis de liqueurs odorantes. En 1759, le jésuite Jean-Baptiste de La Borde (1730-1777) construit un clavecin électrique. Il y a toujours eu, dans les cabinets, des sections réservées aux instruments de musique. Ainsi les collections de Laurent le Magnifique présentaient-elles, dès le XV[e] siècle, des orgues à tuyaux faits d'étain, de bois et de papier mâché, ou même à tuyaux en spirale. À l'époque, ces instruments étaient destinés à produire des sonorités inédites.



Le diable de Settala, automate que le collectionneur Manfredo Settala (1600-1680) avait placé à l'entrée de son cabinet de curiosités (pinacothèque du château des Sforza, Milan, Italie).


L. BONETTI
PARIS



Felis Serein, extrait de la série *Bestiaire Chimer X*, qui emprunte à l'iconographie scientifique, par Racinedecha, photomontage, tirage backlight numéroté, boîte lumineuse, 2009.

Page de gauche : **ensemble d'instruments d'électrostatique**, autour de quelques modèles didactiques du docteur Louis Auzoux (1797-1878) (collection Pierre-Yves Rankin, Namur, Belgique).







En haut à gauche et à droite : ***Bestia Mundi***, par Ron Pippin, matériaux divers 2009.

En bas : ***Fixed Blackbird*** par Lisa Black, merle naturalisé, composants métalliques anciens.

Page de gauche : ***Rattus Pterygota***, extrait de la série *Bestiaire Chimer X*, par Racinedecha, photomontage, tirage backlight numéroté, boîte lumineuse 2008.







En haut : surmontés de grues couronnées, d'un couple d'oiseaux et d'œufs anciens, ces **éclatés à la Beauchêne** de langouste, homard et araignée de mer permettent de mieux comprendre l'anatomie des crustacés décapodes. En effet, la technique inventée par Beauchêne permet de découvrir la structure d'un corps en en séparant chaque segment (Design et nature, Paris).

En bas : **tête humaine désarticulée**, montée à la Beauchêne. Les os sont séparés par rupture des sutures de la tête, par exemple en remplissant le crâne de riz, puis en l'humidifiant ; en se gonflant, le riz disloque le crâne, technique du XIXe siècle (musée Fragonard de l'école nationale vétérinaire d'Alfort, Maisons-Alfort).

Page de droite : **têtes de cricket et de carabe**, modèles didactiques allemands, bois et carton, début du XXe siècle (collection Pierre-Yves Rankin, Namur, Belgique).


15
4
13
17
10
8
3
15
12
16





Écorchés d'Honoré Fragonard, entre 1766 et 1771 (musée Fragonard de l'école nationale vétérinaire d'Alfort, Maisons-Alfort)

Ci-dessus à gauche : ***Le Cavalier***, au croisement de la prouesse anatomique et de l'art.

Ci-dessus à droite : ***L'Homme à la mandibule***, évocation de Samson se battant contre les Philistins. Tout son corps exprime la violence, ses lèvres sont crispées, ses oreilles tordues et son pénis turgescent.

Page de droite : **angiologie d'un buste de jeune fille** dont les artères sont injectées de cire rouge et les veines de cire bleue. La découpe du crâne, en anse de panier, a été opérée en deux fois, car elle suivait un mauvais axe.

Les amateurs du XVIIIe siècle prisent davantage une sorte de syncrétisme des arts. Au titre de l'expérimentation scientifique, l'abbé Nollet (1700-1770), physicien, électrise une congrégation de 300 moines formant une chaîne humaine, et il fera subir la même déflagration détonante à 180 gardes français réunis à Versailles ; devenu le directeur du laboratoire de Réaumur en 1733, il mettra des culottes à bretelles aux grenouilles pour recueillir leur semence. Bleton, pour sa part, met au point des procédés optiques qui permettent à un certain nombre de spectateurs de voir des cabriolets voler sur la Seine. Le médecin Franz Anton Mesmer (1734-1815), théoricien du « magnétisme animal », invente un baquet censé produire des ondes d'harmonie afin de soigner ses patients : ces derniers, réunis dans une pièce close autour d'un baquet rempli d'eau et de fer magnétisé, sont invités à diriger une tige magnétique vers les parties malades de leur corps pour guérir. C'est le clou des salons à la mode ! Mais l'Académie des sciences dénoncera cette pratique en 1784 en raison des dérèglements et des convulsions qu'elle provoque.

Si l'expérimentation scientifique est surtout pensée comme un amusement, les divertissements de salon aboutissent quelquefois à de véritables découvertes. Ainsi, pour prouver la nature électrique de l'éclair, Benjamin Franklin (1706-1790) tente son expérience du cerf-volant par temps d'orage, qui conduit bientôt l'abbé Bertholon (1741-1800) à exploiter le paratonnerre.

Le badinage anatomique

L'expérimentation scientifique s'ordonne aussi autour d'anatomies spectaculaires. En Germanie, Frederik Ruysch (1638-1731) élabore des techniques qui permettent de conserver des spécimens, lesquels seront acquis par Pierre le Grand (1672-1725) pour son cabinet de curiosités. Ruysch conçoit également des dioramas, sortes de mises en scène plaçant un animal, un personnage ou un élément anatomique dans un environnement en réduction. Ces dioramas sont très prisés dans les cabinets, tous férus de science et de plus en plus nombreux au XVIIIe siècle.

L'anatomie fournit le prétexte de pièces spectaculaires, à l'image des écorchés de l'anatomiste Honoré Fragonard (1732-1799), cousin du peintre Jean Honoré. Avec ce type de productions, Honoré Fragonard fait entrer dans ses cours d'anatomie l'esthétique des thèmes iconographiques de l'Europe septentrionale, qui utilise abondamment la figure de la mort. Son *Chevalier de l'Apocalypse*, un écorché de cheval et de cavalier


Ecorché de Fragonard
Buste humain
Entre 1766 et 1771
Don de


prémolaires et mo
CHEVAL
Usure des Dents
27 mois
XXII





Page de gauche : **mandibules et maxillaires de chevaux** permettant de comprendre le principe du renouvellement des dents et leurs liaisons avec les sinus (musée Fragonard de l'école nationale vétérinaire d'Alfort, Maisons-Alfort).

En haut : **moulage en plâtre d'un cheval**, réalisé par François-André Vincent en 1789, illustrant les gaines et fascias du corps. Il fut peint un siècle plus tard par Eugène Petitcolin, dont on découvre la réflexion avant peinture dans le cadre, à droite du cheval (musée Fragonard de l'école nationale vétérinaire d'Alfort, Maisons-Alfort).

En bas : **mandibules de bovins** permettant d'identifier l'âge de l'animal selon l'usure de la dentition, vers 1870 (musée Fragonard de l'école nationale vétérinaire d'Alfort, Maisons-Alfort).


Vitrine
N° 23
Anatomie clastique
Anatomie de
de
Modèle en
Auteur : Dr





En haut : **perche de mer**, de taille très augmentée (1,5 m de longueur sur 59 cm de hauteur) réalisée par les établissements de Louis Auzoux en 1882, en papier mâché et baudruche. Son démontage permet l'identification de chaque organe (musée Fragonard de l'école nationale vétérinaire d'Alfort, Maisons-Alfort).

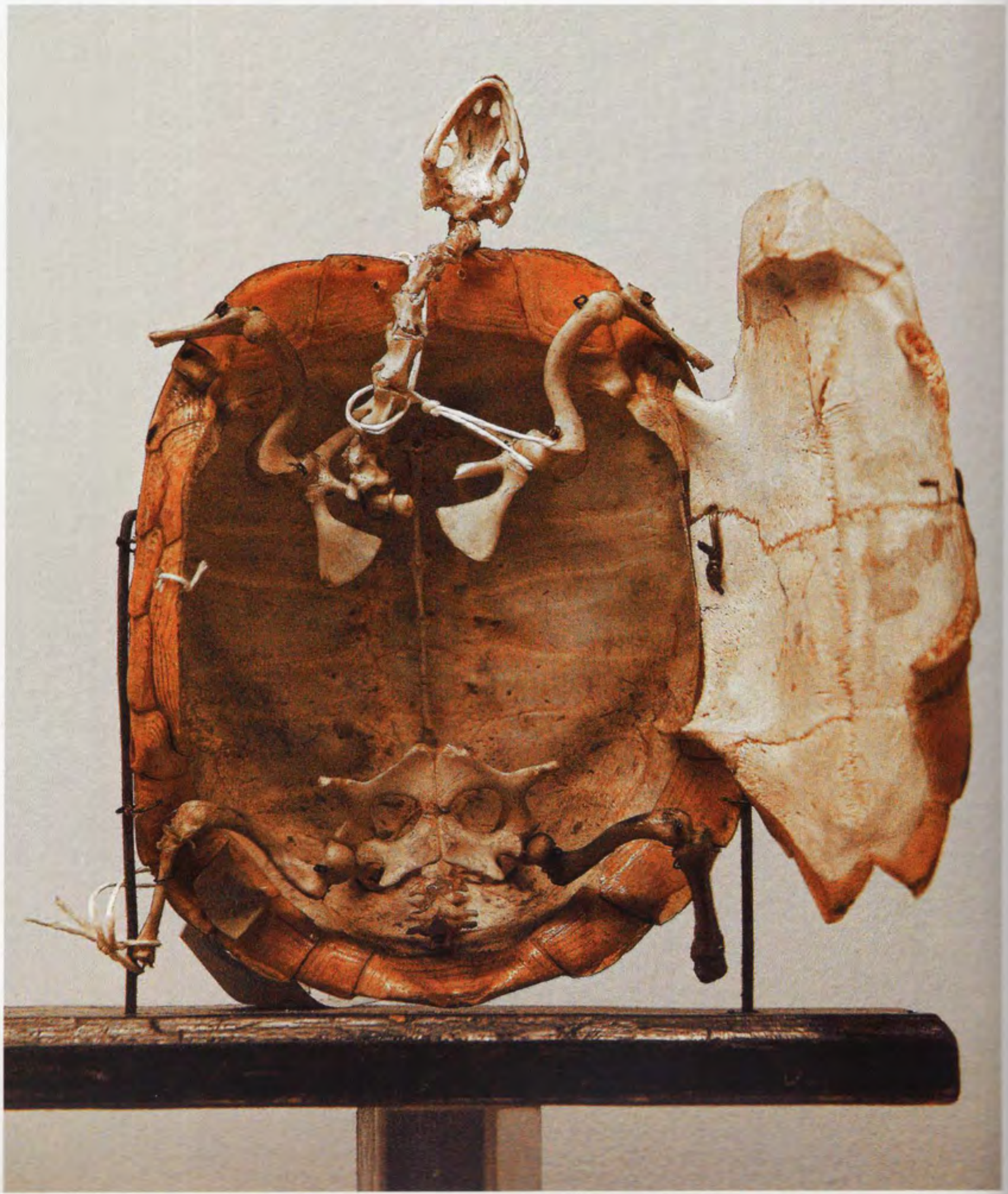
En bas : **ensemble de l'anatomie de l'escargot**, y compris sa coquille, réalisé par les établissements de Louis Auzoux. Il est fabriqué en papier mâché et utilise aussi de la baudruche, le péritoine séché du bœuf (musée Fragonard de l'école nationale vétérinaire d'Alfort, Maisons-Alfort).

Page de gauche : **anatomie clastique de l'œil humain** en papier mâché, réalisé par les établissements de Louis Auzoux en 1850. L'œil est grossi afin d'expliquer une structure complexe, et chaque élément est démontable. Ainsi, le très petit devient observable et l'objet remplit parfaitement sa mission pédagogique, puisqu'il est destiné à l'étude (musée Fragonard de l'école nationale vétérinaire d'Alfort, Maisons-Alfort).

Page de droite : **salle des squelettes** avec ses hauts plafonds décorés. L'objet central est le superbe buste d'un cheval célèbre, l'étalon La Truffe, cheval préféré du fils de Charles X. Il fut sculpté vers 1828 par Jacques-Nicolas Brunot (musée Fragonard de l'école nationale vétérinaire d'Alfort, Maisons-Alfort).

Ci-contre et ci-dessous : **squelettes**. Carapace d'une tortue grecque et pigeon naturalisé d'un côté et ouvert de l'autre, utilisés dans les écoles ou lycées pour les démonstrations d'histoire naturelle (collections ville de Strasbourg, musée zoologique, Strasbourg).









Squelette de vipère (Deyrolle, Paris).

Page de droite : dans les vitrines, **squelettes de flétan et de baudroie**. Ce dernier est surmonté par un squelette d'albatros. En arrière-plan, une tête de rhinocéros (Deyrolle, Paris).

humain, réalisé autour de 1765 selon un procédé inconnu, reste aujourd'hui exposé au musée de l'École nationale vétérinaire à Maisons-Alfort. Le cavalier écorché serait en réalité une cavalière, aimée de Fragonard et morte de chagrin après que ses parents refusèrent son projet de mariage avec lui, l'écorcheur. Une telle hybridation d'un thème artistique et d'un propos scientifique paraît de nos jours extravagante, tant la science s'est délibérément éloignée, depuis un siècle, de la citation artistique. Mais déjà Sander, naturaliste allemand, exprimait dans son *Guide des curiosités de Paris* (1783) le dégoût que lui inspiraient les pièces de Fragonard, incarnation, pour lui, du badinage français : « (...) passion amoureuse qu'ont les Français à montrer plutôt qu'à démontrer. La frivolité de cette nation se manifeste quand elle entreprend quelque chose de grand et noble qui devrait effacer son caractère badin et volage ». Sander prêtait à la culture allemande une certaine hostilité au mélange des genres, pourtant pratiqué par le septentrional Frederik Ruysch.

La rigueur encyclopédique

Les Encyclopédistes ne manquèrent pas d'accuser de dilettantisme ces « scientifiques » et ces « antiquaires », comme on appelait alors les curieux. Ainsi Jean François Marmontel (1723-1799), disciple de Voltaire, brocarde-t-il dans ses *Mémoires* le comte de Caylus, le plus célèbre concepteur de cabinet au XVIII[e] siècle : « il faisait composer des mémoires sur des breloques (...), un magnifique recueil de ces fadaises (...) pour avoir l'air d'être initié (...) il se fourrait dans les académies sans savoir ni grec ni latin. (...) il se faisait passer en Italie et dans toute l'Europe pour l'inspirateur des beaux-arts ». Au regard de l'histoire, c'est être très sévère, puisque le comte de Caylus, en regroupant ses études dans les sept volumes de son *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises* (1752-1757), établit une nomenclature destinée à compléter son cabinet qui contribua à définir les méthodes d'une archéologie scientifique. L'article « Curiosité » de l'*Encyclopédie* (1751-1772) n'a pas de mot trop incisif pour pourfendre ce qui lui paraît être une occupation d'oisifs.

Mais une nouvelle sorte de classement, plus « scientifique », est à l'œuvre dans les cabinets. Déjà l'érudit François Roger de Gaignières (1642-1715) avait dissocié dans son cabinet les pièces naturelles et les antiques. En 1769, le grand-duc de Toscane Pierre


SQUELETTE D'ALBATROS
DEYROLLE
SQUELETTE DE FLETAN
DEYROLLE





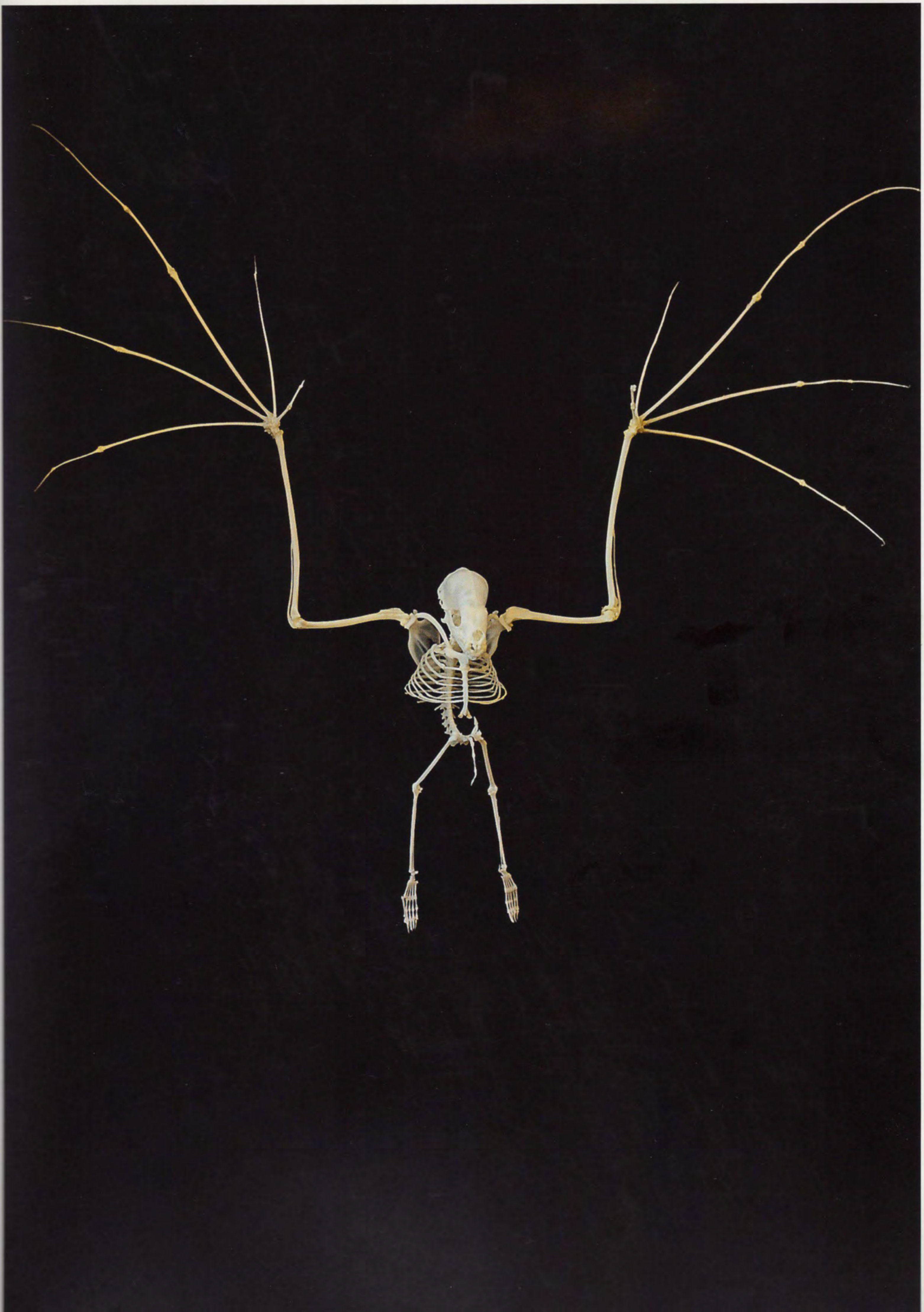
Évolution du batracien en bocal, du têtard à la grenouille. Ce type de bocal était répandu aussi bien dans les muséums d'histoire naturelle que dans les établissements scolaires (Design et nature, Paris).

Page de gauche : **écorché humain** du docteur Louis Auzoux (1797-1878), modèle d'anatomie clastique fabriqué à partir de 1830. Derrière, squelette humain dans sa vitrine d'origine (collection Pierre-Yves Rankin, Namur, Belgique).



Squelette d'un *Agapornis* (inséparable), dans la coquille d'œuf d'un autre volatile (Design et nature, Paris).

Page de droite : **squelette** de chauve-souris (Design et nature, Paris).







Moules perdus d'antilopes provenant du zoo d'Al Wabra, Qatar (collection Pierre-Yves Rankin, Namur, Belgique).

Page de gauche : **ensemble de têtes en plâtre**, moulées sur des individus dans les années 1920 à des fins anthropologiques, provenant de la collection Cipriani, Italie (collection Pierre-Yves Rankin, Namur, Belgique).

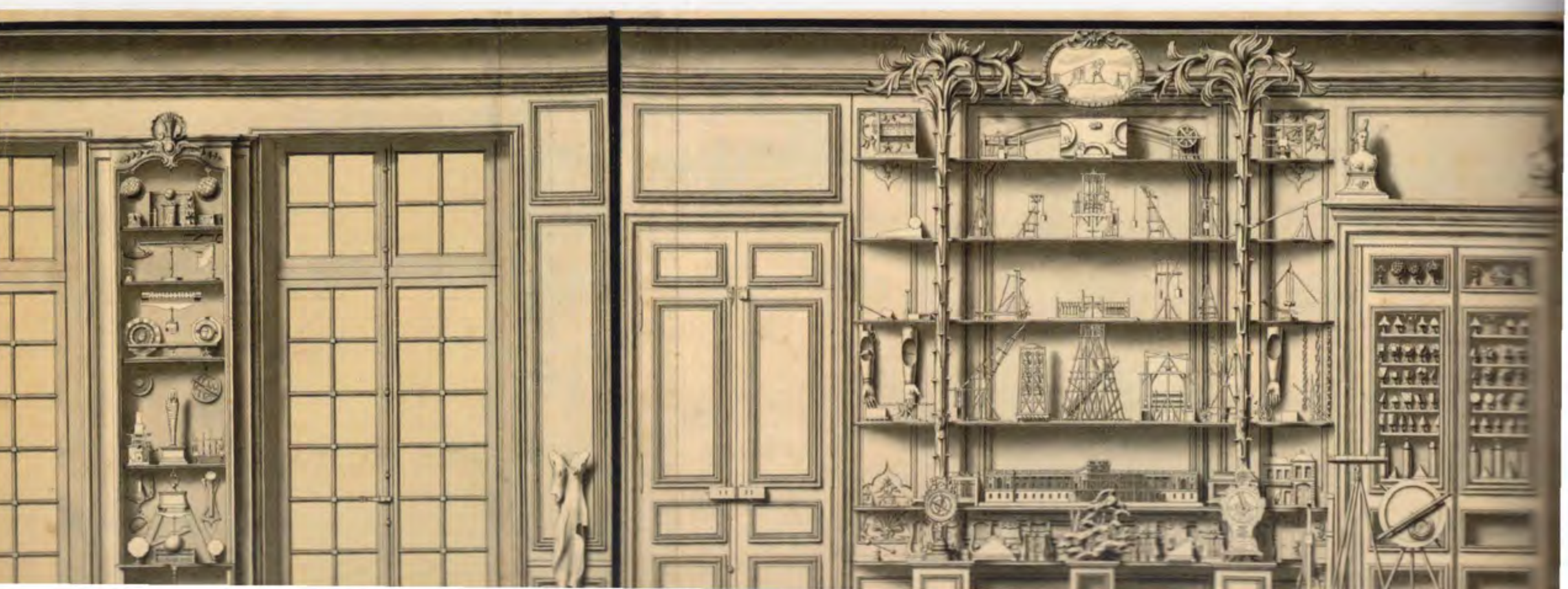


Le Leverian Museum, vers 1780 (British Museum, Londres, Royaume-Uni). Également dénommé « musée des curiosités naturelles », c'était un important cabinet londonien de la fin du XVIIIe siècle.

Léopold Ier réorganise lui aussi ses collections mêlées pour les ranger selon leurs domaines respectifs. Les arts et les sciences, les idoles et les monstres gagnent ainsi des espaces spécifiques et n'apparaissent plus ensemble. On commence à penser, comme Daubenton (1716-1800), que : « L'ordre méthodique qui plaît si fort à l'esprit, n'est presque jamais celui qui est agréable aux yeux ».

C'est alors que les cabinets les plus célèbres du XVIIe siècle tombent en décrépitude. Le président de Brosses (1709-1777) s'en fait le témoin dans ses *Lettres familières écrites d'Italie* (1739-1740) : « Quant au cabinet du chanoine Settala, si célébré à Milan, il a le sort de tous les cabinets, qui est de dépérir peu à peu. Les héritiers du chanoine Settala ont vendu ou donné une partie des raretés qui le composaient. On peut pourtant s'amuser encore des quelques bonnes choses qui restent dans les huit ou dix salles qui sont remplies de beaucoup de chiffonneries ».

Cabinet de physique ou cabinet des machines, dessins de Jean-Baptiste Courtonne, XVIIIe siècle. Ce cabinet était l'une des pièces de l'immense collection de Bonnier de la Mosson.



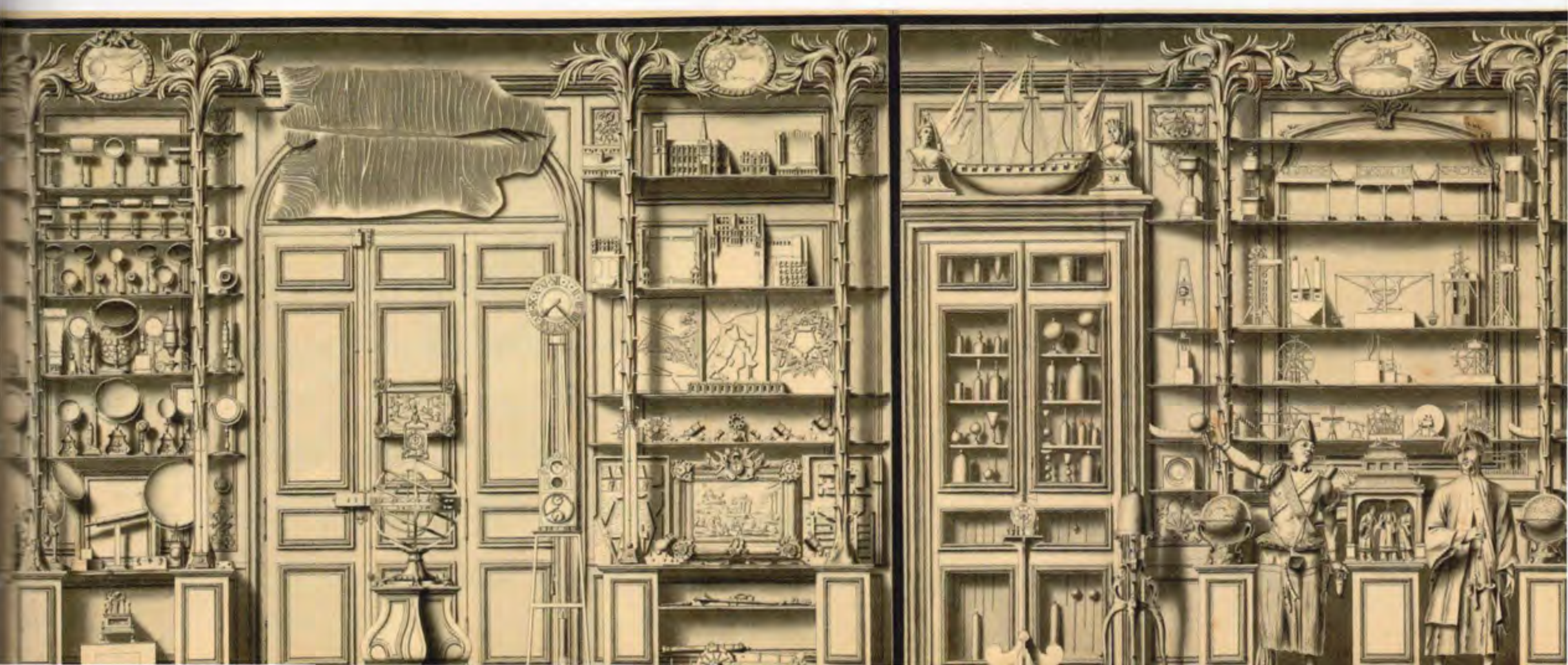
Les cabinets pédagogiques

Certains cabinets scientifiques ont un caractère plus pédagogique. Tel fut le cas du cabinet de Bonnier de la Mosson (1702-1744), trésorier général des états du Languedoc, qui avait distribué chaque famille d'objets dans les différentes pièces de son appartement de la rue Saint-Dominique, à Paris (voir aussi pages 18-19). Le catalogue décrit ainsi une bibliothèque, un herbier et neuf cabinets d'anatomie, de chimie, de pharmacie, de drogues, un « cabinet de physique ou cabinet des machines », « le cabinet du tour et des outils », et trois cabinets d'histoire naturelle avec des anatomies en cire, des armoires d'animaux, insectes fossiles et minéraux et un coquillier ; un cabinet est également dévolu aux instruments d'optique et aux lentilles.

La systématique de ce mode de rangement, en séparant les sciences et les arts, préfigure les futurs musées : après la Révolution, une volonté de clarification des domaines instaurera des musées distincts. La famille des classements scientifiques s'est substituée aux classements plus aléatoires qui étaient opérés par les familles et les confréries dans les cabinets d'amateurs.

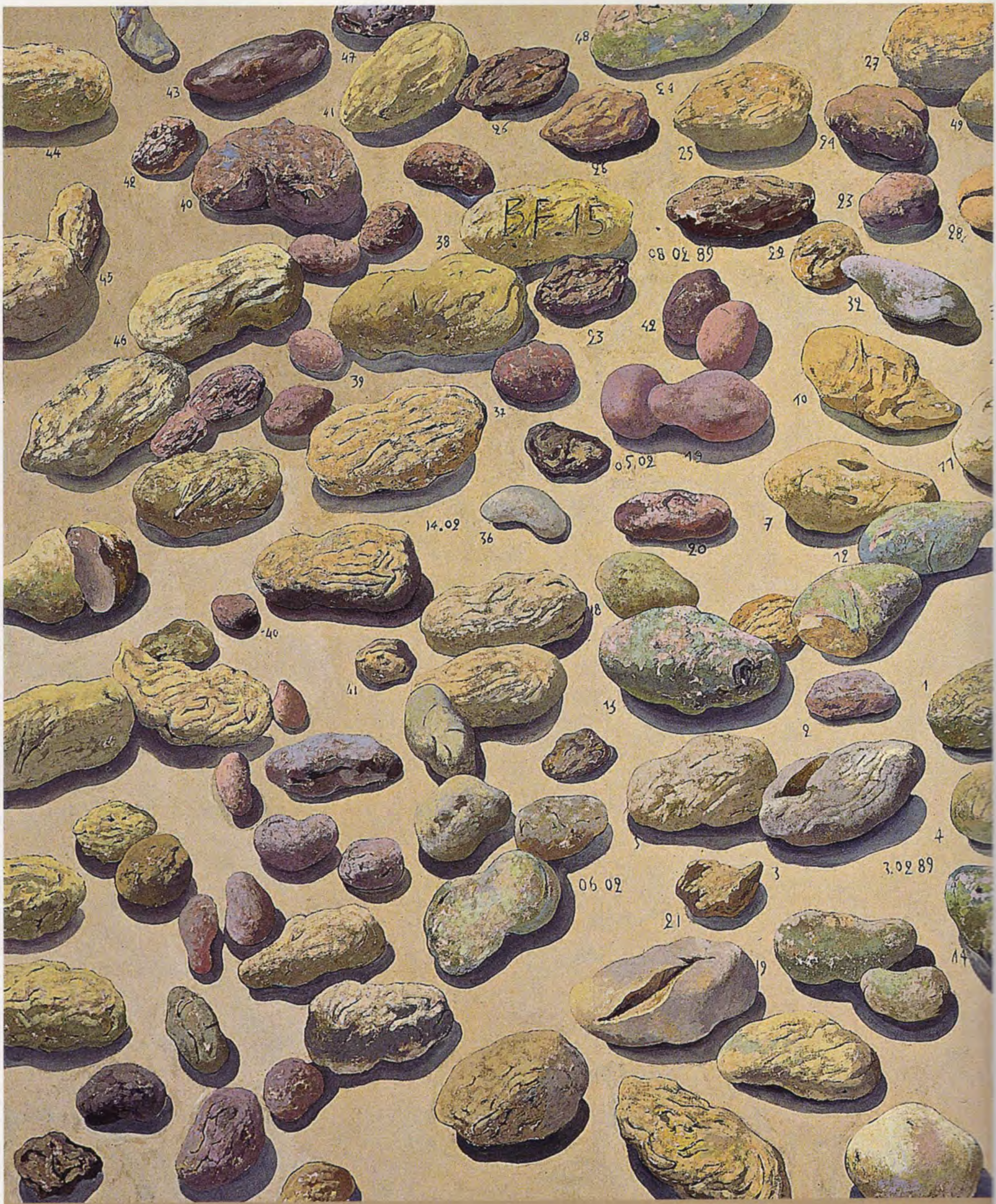
Page 196 : **écorchés en plâtre** de la fin du XIXe siècle, destinés à l'étude anatomique, pour les étudiants en médecine mais aussi pour ceux de l'École des Beaux-Arts (Pierre Bazalgues, Saint-Ouen).

Page 197 : **squelettes** montés de mammifères et d'oiseaux, XIXe siècle, stockés dans les combles du Musée zoologique de Strasbourg où sont entreposées les pièces ostéologiques (collections ville de Strasbourg, Musée zoologique, Strasbourg).








BF.15
08 02 89
05.02
14.02
06.02
3.02 89

L'artiste contemporain Henri Cueco s'intéresse, comme un certain nombre de ses pairs, au principe de la collection. Il lui consacra même un livre, *Le Collectionneur de collections* (1995), dans lequel il évoque ses propres trésors arrachés aux décharges ou chinés aux puces. Déclarant faire partie de la catégorie des « gardeurs », Henri Cueco déteste que l'on jette ses chaussures, ses bouts de crayons, ses ficelles, ses papiers, ses bouteilles vides : pour l'en séparer, il faudrait, écrit-t-il, lui faucher les chaussures des pieds ou le dévaliser pendant son sommeil. Il arrive pourtant que son épouse Marinette ait des « crises de déblaiement », étouffant de ne pouvoir entrer dans une maison pleine. Cueco se résout alors douloureusement à jeter, sans avoir toujours la force d'accomplir jusqu'au bout le sacrifice de ses cartons.

Henri Cueco est un « curieux » au sens des amateurs des cabinets de curiosités. Il porte ses choix de collections dans un univers « pittoresque » – de l'italien *alla pittoresca* : « à la manière du peintre ». Il dessine, par exemple, divers modèles de chaussures. À l'inverse, Vincent Van Gogh déclina le motif d'une seule paire de chaussures dans plusieurs de ses œuvres, formant ainsi la célèbre série des *Souliers*. Décrivant les *Vieux Souliers aux lacets* (1886), Martin Heidegger en fit le commentaire suivant lors d'une conférence (1935) qui fournira le texte de *De l'origine de l'œuvre d'art* : « Dans l'obscure intimité du creux de la chaussure est inscrite la fatigue des pas du labeur. À travers ces chaussures (...) repasse la muette inquiétude pour la sûreté du pain, la joie silencieuse de survivre à nouveau au besoin, l'angoisse de la naissance imminente, le frémissement sous la mort qui menace. » Vincent Van Gogh réalisait donc avec sa propre paire de souliers, à la fin du XIXe siècle, une sorte d'allégorie de la peinture et de la paysannerie au travail. Aujourd'hui, Henri Cueco dessine une anthropologie de ses propres « godasses » en les installant dans la neutralité scientifique des planches encyclopédiques : elles sont plurielles, rangées les unes à côté des autres comme des papillons épinglés pour faire apparaître l'« espèce » chaussure. Ce n'est pas le moindre des paradoxes que de voir accéder à une dignité encyclopédique tous ces « in-vus » – rognures de crayons, noyaux, queues de cerises, éponges – voués à la disparition mais restaurés par la nomenclature.

Les Pommes de terre, par Henri Cueco, 1989

HENRI CUECO

HENRI CUECO

« Vers les années 1988-1991, nous habitions à Bagnolet, à deux pas du marché aux puces, et pour nous, c'était un émerveillement. Chaque jour, avec Marinette, chacun de notre côté, nous cherchions des merveilles pour enrichir nos collections. La liste de ces collections est interminable. Pour simplifier, elle est de l'ordre de cinquante et sans doute plus. Le temps a passé. Nos collections ont été déménagées mais allez savoir où dans notre bazar, nos ateliers, dans des caisses, des cartons, des boîtes... des merveilles sans doute, mais que sont-elles devenues dans ce foutoir de trouvailles, de chefs-d'œuvre mal classés ? Le plaisir était avant tout la découverte, l'invention des choses, des séries, des merveilles (en fait, des ordures peut-être). Je ne saurais plus dire, mais je veux bien essayer, ne serait-ce que pour apaiser vos curiosités, vos passions et sans doute aussi les miennes.

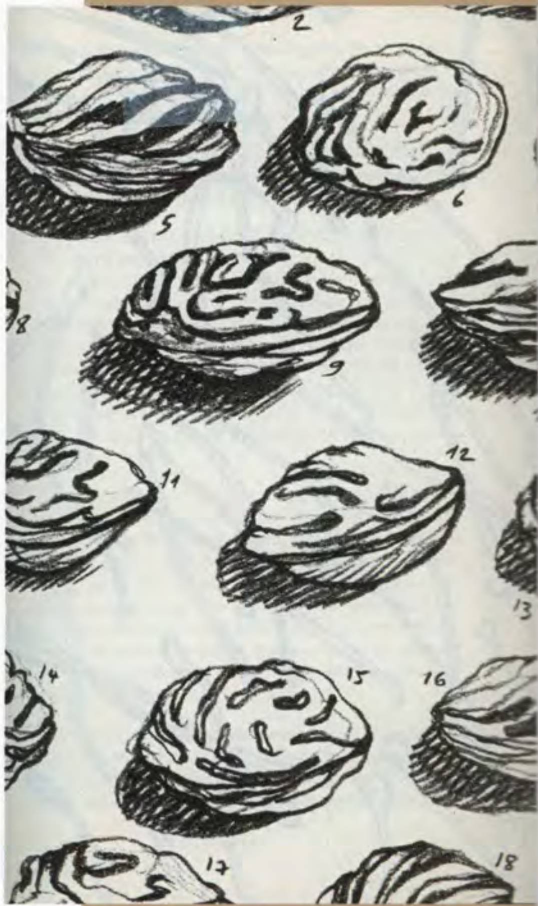
Tout d'abord, je suis peintre, artiste et écrivain. Cela suppose une accumulation d'essais, d'œuvres en cours dont l'abondance n'a jamais fait l'objet d'un recensement. Et pourtant. Bien sûr, certaines œuvres ou textes ont fait l'objet de publications et cela continue. Il nous est même arrivé de collectionner nos chats en tel nombre que leur errance les a parfois fait disparaître.

Dans l'immense désordre de ces accumulations de collections, je peux essayer de les décrire ou plus simplement de les désigner. Mais par où commencer ? Et l'ayant fait, comment ne pas se perdre rien qu'à énoncer les objets, les trouvailles, les choses, les merveilles ou, au contraire, les "on ne sait comment dire" ? Comment les décrire ? L'amoncellement détruit la noblesse des collections. Un beau jour, c'est un beau tas d'ordures.

Après l'épisode des premières collections, il y a eu de la part de Marinette l'épisode du renoncement. Avec mon frère Christian, nous avons apporté au tas d'ordures des caisses de soi-disant déchets, des riens du tout, de vieilles chaussures, les miennes sans doute, et ayant vidé les caisses la larme à l'œil, nous les avons remplies de nouveau avec ce que nous en avions jeté. »

Tentative, alors, de décrire les séries d'objets

- *Les vieilles chaussures usagées mais parfois intéressantes, singulières, dignes de considération.*
- *Les n'importe-quoi à trier ?*
- *Les crayons usagés ou pas mal taillés, mines cassées.*
- *Les porte-plumes.*
- *Les gommes de toutes tailles, dures mais singulières.*
- *Les petits crayons taillés devenus minuscules, des bocaux de petits crayons : des merveilles (attendrissement) qui sont toujours sur mes étagères.*
- *Les collections de cartes postales le plus souvent triées et utilisées comme modèles pour la peinture. La classification des cartes postales est une activité à l'infini mais passionnante et finalement, au contraire, agaçante.*
- *Les chaussures trop grandes.*
- *Les chaussures héritées du beau-père, déformées le plus souvent et, de ce fait, singulières.*
- *Les dessins passionnés des chaussures de mes collections (voir Le Collectionneur de collections, pages 14 à 18).*
- *Les épluchures ou entaillures de crayons, objets singuliers.*
- *Les cailloux ou pierres banales, début d'inventaire.*
- *Les fonds de tiroir à l'infini.*
- *Les petits bouts de ficelle (formes et couleurs) :*
  - *les cordages,*
  - *les petits bouts de ficelle ne pouvant servir à rien.*
- *Les pommes de terre :*
  - *visite à l'Instituto de la Papa au Pérou,*
  - *recettes de cuisson de la pomme de terre,*
  - *vieilles pommes de terres ridées, sèches, très belles.*



Noyaux de pêche par Henri Cueco, dessin à la mine de plomb réalisé pour *Le Collectionneur de collections*, 1995.

• Les noyaux :

- *de cerises,*
- *de pêches (particulièrement intéressants),*
- *de prunes,*
- *etc.*

• *Les queues de cerises (on peut en faire des tisanes).*

• *Les noyaux d'avocats et de mangues.*

• *Les éponges naturelles.*

• *Les éponges synthétiques (toutes formes, toutes couleurs, très belles).*

• *Les images du chocolat Nestlé.*

• *Les drapeaux confectionnés à la fin de la guerre.*

• *Les drapeaux du 14 Juillet.*

• *Les chats (24 au moins jusqu'à 12 ensemble).*

• *Les listes de pilules ordonnées par ma medecine-woman.*

• *Une collection d'ordonnances médicales.*

• *Les hypertensions nerveuses, stress, essentielles, familiales, etc.*

• *Une collection d'outils : épluche-boudin, épluche-pêche, couteaux suisses, meuble de dentiste, couteau à enter les roses.*

• *Une collection de boîtes de sardines.*

• *Les thermomètres.*

• *Les objets publicitaires pour articles de pêche.*

• *Une boîte à biscuits en forme de paquebot.*

• *Les objets de piété, Jésus orné de pierreries.*

• *Les vierges encadrées d'angélique, de réglisse.*

• *Les roudoudous bénis.*

• *Les moules marinières exhibées à l'entrecuisse d'une vierge.*

• *Les fragments de corps de femmes en extase branleuse.*

• *Une collection de timbres-poste.*

• *Les Angélus de Millet.*

• *Les services à café, cruches, assiettes, cartes postales.*

• *Un album de la guerre de 1914 légendé « Chéri n'oublie pas ta capote ».*

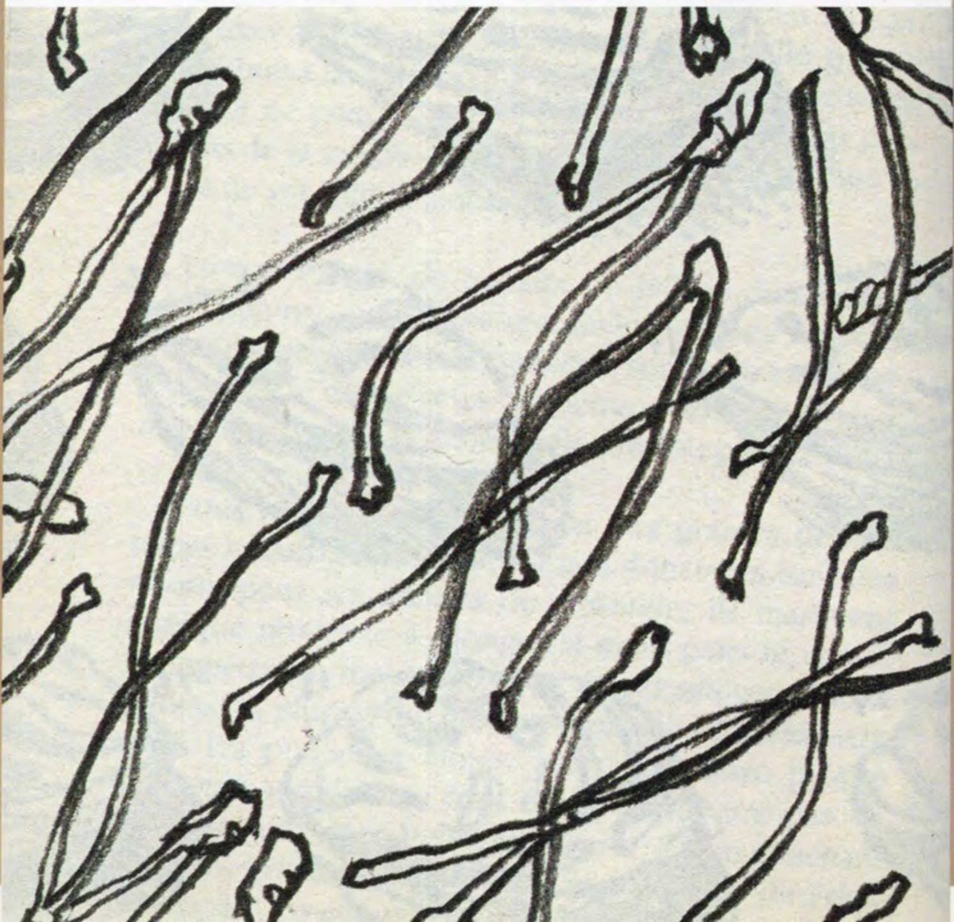
• *Un chien qui pisse sur un casque boche.*

• *Les avions, les dirigeables, courges volantes.*

• *Et un amical souvenir de La Bourboule, formule que j'utilise inlassablement tant elle est juste et conséquente.*

• *Je finirai par ma collection de silences, amen, qui rend de grands services.*

Henri Cueco, le 10 août 2011



Queues de cerises, par Henri Cueco, dessin à la mine de plomb réalisé pour *Le Collectionneur de collections*, 1995.



Un LabOraToire de muTAtioNs

Où l'universalité de la collection et du cabinet de curiosités forme

« Ce sont de piètres découvreurs ceux qui pensent qu'il n'y a point de terre là où ils ne voient que de la mer. »

Francis Bacon, Du progrès et de la promotion des savoirs, *1605.*

L'étude des cabinets de curiosités montre combien l'esprit qui les anime se manifeste, du XVIe siècle jusqu'à nos jours, selon des modalités plurielles. Ainsi les cabinets apparaissent-ils comme la chambre d'écho des mouvements culturels qui ont agité l'Europe entre la Renaissance et le XIXe siècle. Plus encore, ils furent les laboratoires de mutations épistémologiques et sociales. Donnant une forme enveloppante à des diversités artistiques, scientifiques et légendaires, ils bricolèrent des liens inédits entre des mondes, relièrent les traditions antiques et médiévales et les entrelacèrent aux aspirations scientifiques des humanistes. On rechercha, à travers les entassements d'objets hétéroclites et les combinaisons de classements, une formule qui permettait de proposer une lecture universelle des savoirs. Cependant, devant la difficulté de la tâche et face à l'accumulation des objets, les collections ont peu à peu abandonné l'idée d'une visibilité universelle de connaissances hétérogènes et croisées, et les musées issus de la Révolution séparèrent les domaines et spécialisèrent les disciplines. Mais les arts, depuis la fin du XIXe siècle, n'ont pas cessé de recoudre des liens entre arts primitifs, modernes et décoratifs, altérant ainsi le cloisonnement des catégories entériné par les académies : on a vu Picasso et Matisse nourrir leurs recherches plastiques de l'esprit des sculptures africaines, et les impressionnistes s'inspirer des crépons et objets orientaux qui transitaient par les foires internationales au milieu du XIXe siècle.

le creuset de l'exposition d'art contemporain.

Les cabinets de curiosités restent donc pour nous, et grâce aux recherches des artistes, le lieu d'une origine, d'une pensée à la fois une et plurielle qui relie des hétérogénéités. C'est sans doute pourquoi l'on fait tant référence au cabinet de curiosités à une époque, la nôtre, prompte à redessiner l'arborescence des connaissances et à invoquer le « *multi media* », et portée par l'esprit d'un certain collectionnisme.

La collection

Notre société collectionne, trie, classe et énumère. Cette tendance se signale notamment par le succès éditorial de maintes encyclopédies qui, explicitement adressées aux « nuls » – et certes moins glorieuses que celles d'Aldrovandi ou de Diderot –, proposent à nos contemporains des cascades de modes d'emploi. Car l'énumération précède le naufrage, explique Raymond Queneau dans *Bords* (1963) : « On constatera que les encyclopédies sont les fruits des civilisations finissantes. Elles sont comme les lourdes pierres tombales sous lesquelles s'étendent les cultures agonisantes et qui crépiteront

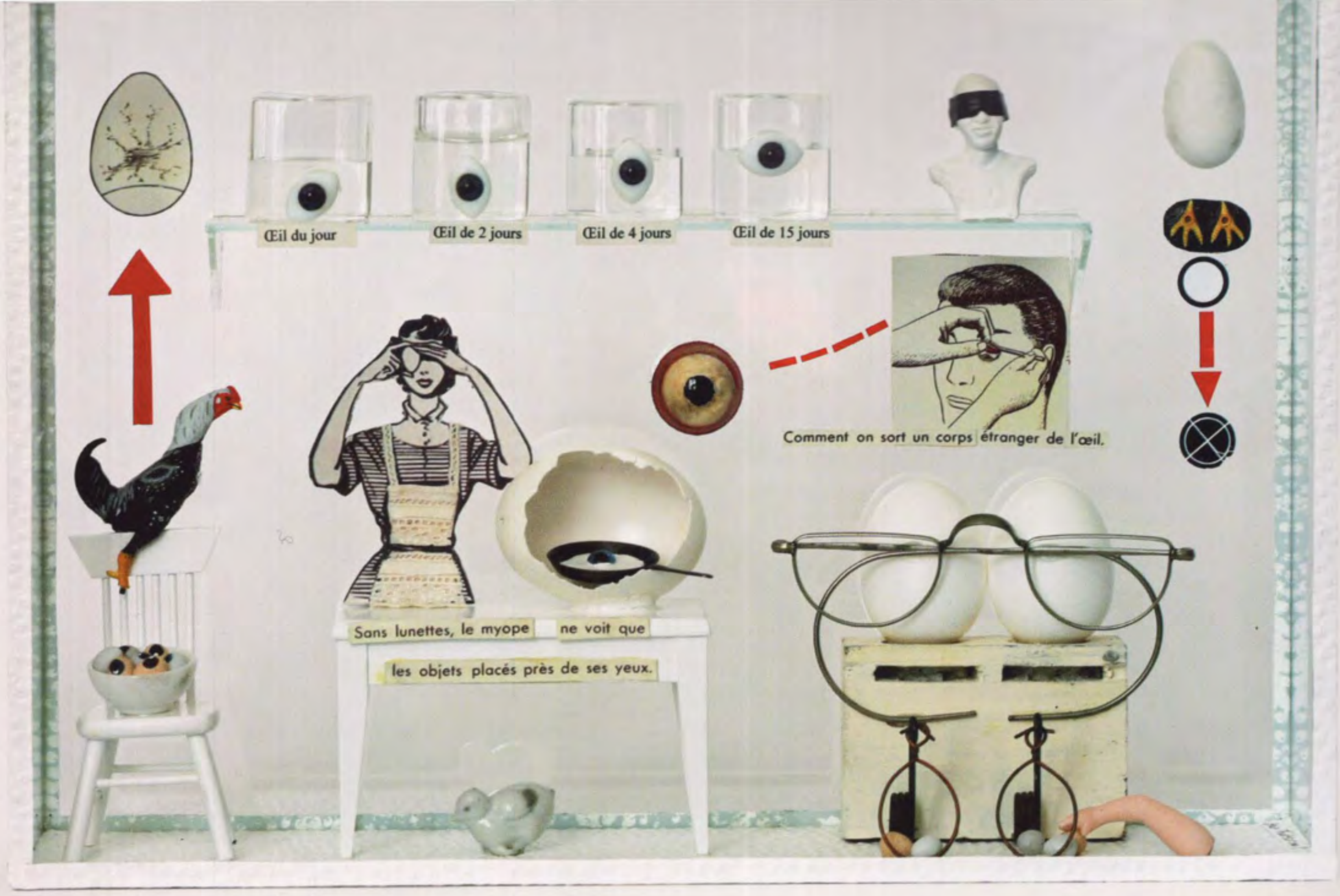
Composition d'objets de nature diverse – médicale, religieuse, picturale, sculpturale, etc. – réunis par un collectionneur pour évoquer les *memento mori* (« Souviens-toi que tu vas mourir ») (Pierre Bazalgues, Saint-Ouen).

bientôt sous les sabots des barbares. Elles sont aussi comme ces trésors enfouis, dont le possesseur craintif ne sait qui, bien plus tard, en fera usage ». Ce désir de conservation qualifie les émotions enfantines d'un monde branlant, précise Walter Benjamin qui, tentant de définir la nature de la collection dans son article « Je déballe ma bibliothèque » (1931), démontre que l'acte collectionneur colorie les souvenirs et permet d'oublier l'ordre utilitaire des objets. La collection fait naître le frisson de l'acquisition, elle donne au collectionneur des émois d'enfant.

Détenant le pouvoir de renouveler sans cesse son existence par des ajouts qui modifient son édifice, la collection est cette « branloire pérenne » que décrit Montaigne à propos du monde. C'est un univers à la fois solide et mouvant, installé par une personne qui arrange un cosmos à sa taille, comme le font les artistes. Le critique d'art Pierre Cabanne (1921-2007) n'affirmait-il pas que la passion collectionneuse est équivalente à la création, produisant une même négation du temps ? Picasso ne disait pas autre chose à Jacques Prévert : « Tu ne sais ni dessiner ni peindre mais tu es artiste ». Les collections croisées des cabinets de curiosités, telles qu'elles sont aujourd'hui visibles dans les centres d'art et dans les demeures ou boutiques privées, sont des compositions d'objets, des arrangements hétéroclites de tableaux à réaliser soi-même. Notre œil cadre des natures mortes grandeur nature, des installations d'ombre et de lumière jouant de la diversité des objets, du velouté et de la rugosité des matières. On y accède comme dans un rêve, et sans savoirs académiques. Chacun peut collectionner, installer une série, si banale soit-elle, et éveiller son esprit à la quête de l'objet structurellement manquant. Le collectionneur est un individu singulier relié au monde par le fil de sa manie, laquelle peut occuper une vie entière et être classée dans la catégorie désormais assez élargie d'« art ».

La tradition latine avait installé la collection du côté de la démesure. Cicéron jugeait cependant bien niais l'amour d'un homme pour des objets d'art : « Je pense que tu es esclave de toutes ces niaiseries. Ne sont-ce pas des choses d'agrément ? Qu'elles passent pour charmantes mais à condition de servir non pas de chaîne pour un homme, mais de distraction pour les enfants ». Cicéron vitupérait alors contre le pire des collectionneurs, Verrès, gouverneur de la Sicile entre 73 et 71 avant J.-C., qui, gardant à vie des objets confiés pour expertise, déroba aux familles patriciennes quantité de vases, pierres précieuses, ouvrages en or ou en ivoire et jusqu'aux statues des temples pour nourrir sa propre passion collectionneuse ; jugé, Verrès prit la fuite et mourut de ne pas avoir voulu rendre les bronzes de Corinthe au triumvir Antoine.




Œil du jour
Œil de 2 jours
Œil de 4 jours
Œil de 15 jours
Comment on sort un corps étranger de l'œil.
Sans lunettes, le myope ne voit que
les objets placés près de ses yeux.


INSENSIBLE
LES VEGETAUX SONT DES ETRES VIVANTS NON DOUES COMME LES ANIMAUX DE SENSIBILITE ET DE MOTILITE
IMMOBILE
INEBRANLABLE
FIXE
FIGE
ARRETE
IMPERTURBABLE
INDIFFERENT
INERTE

La collection, entre trop plein et manque fondateur, ne connaît pas de limites précises, comme l'art d'aujourd'hui. Cousine de la passion et de l'excès, elle porte en elle les germes de la corruption ou de la fantaisie extrême. Elle défie le temps, puisqu'elle est à proprement parler interminable. Elle est un plateau et un rempart contre la mélancolie, et un signe du temps si l'on en juge aux milliers de musées qui fleurissent chaque année en Europe et en Amérique.

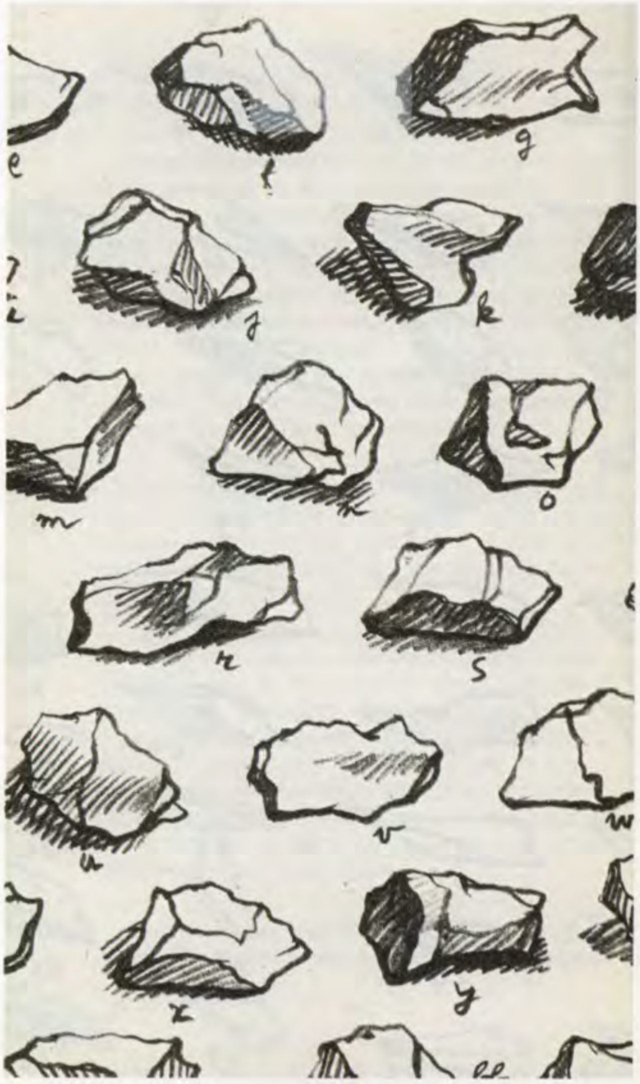
Page de gauche : ***La Vue*** et ***Les Végétaux***, par Maïssa Toulet, 2008. Les artistes contemporains citent des répertoires iconographiques variés. Ici, celui des manuels scolaires et des planches pédagogiques.

Les artistes collectionneurs

L'artiste contemporain Henri Cueco distingue deux catégories dans l'humanité : les jeteurs et les gardeurs. Affirmant appartenir aux seconds, il explicite le principe de sa collection de cailloux : la banalité. Cette collection « banale » rejette les spécimens curieux ou précieux qui pourraient détenir un pouvoir évocateur, car les cailloux ramassés ne doivent simplement incarner que la mémoire d'un lieu visité ou l'importance d'un événement. Ils sont habités par une pensée magique, celle que l'on trouve dans les collections d'enfants. C'est une relation secrète à l'objet, un bouillon de constitution du moi. Les artistes d'aujourd'hui font souvent appel à la banalité.

L'anticollection d'Henri Cueco était impensable selon le point de vue du XVI^e^ siècle qui, sur les rayons réservés aux cailloux, préférait élire la rareté sous la forme du bézoard. On en trouve toutefois le principe chez quelques originaux du XVIII^e^ siècle, parmi lesquels le comte de Caylus, célèbre amateur qui exalta les « guenilles » : « Somme toute, les balayures de la place Navone et toutes les guenilles me conviennent (...) je regarde un objet sans distinction et ne le quitte qu'après en avoir connu l'usage. C'est mon amusement principal », écrit-il à son ami Pacciaudi en 1759.

La culture contemporaine conjugue la banalité à l'intimité, sans doute pour séduire un public dont elle pense ainsi de rapprocher : l'intimité, c'est nous-mêmes à l'ordinaire, disait Maurice Blanchot (1907-2003). Les thèmes de l'art sont désacralisés au point d'invoquer la diversité des petites manies contemporaines. Le mouvement est né, dans le domaine artistique, avec le célèbre *curator* Harald Szeemann (1933-2005) qui, en 1972, leur consacra la Documenta 5 de Kassel sous le titre éloquent de *Quand les gestes deviennent formes.* Commissaire



Collection de cailloux, par Henri Cueco, dessin à la mine de plomb réalisé pour *Le Collectionneur de collections*, 1995.

Cabinet du cerf : le piètement en bronze a été réalisé par Saint Clair Cemin, sculpteur brésilien contemporain ; le motif du cerf se retrouve dans l'huile sur bois de Lucas Cranach (1472-1553) intitulée *Saint Eustache*, un thème provenant de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine (musée de la Chasse et de la Nature, Paris).

d'exposition, Harald Szeemann travailla dès les années 1970 sur l'importance nouvelle des petits riens tissés ensemble, organisant de nombreuses expositions sur ce thème ; il imagina son propre musée des Obsessions, pour lequel il monta dans son appartement de Berne l'exposition *Grand-père, un aventurier comme vous et moi* (1974) qui présentait des objets de son grand-père coiffeur. Des titres aussi littéraires engageaient les pratiques artistiques vers des dimensions plus anthropologiques ou fictionnelles que plastiques. On pressent dès lors que l'individu artiste est symboliquement chargé de donner à son intimité un caractère universel. C'est ainsi que l'art d'aujourd'hui explore les tissus sociaux et les comportements, pratiquant une sorte d'anthropologie vivante où les comportements des artistes et les obsessions individuelles sont valorisés au détriment de productions terminées, comme si l'achèvement faisait disparaître et qu'on lui préférât l'esquisse de tous les possibles. N'est-ce pas l'incarnation du principe même de la collection tel qu'il était à l'œuvre dans les assemblages thématiques conçus par les curieux ? Les pratiques de Sophie Calle suivant un inconnu sur le mode de l'enquête, ou encore explorant un carnet d'adresses trouvé dans la rue (1983) exposaient déjà l'intrusion des intimités dans l'espace public. Aujourd'hui, la technologie favorise considérablement l'ingérence dans des intimités exposées, à commencer par les téléphones portables qui ne nous laissent pas ignorer les conversations privées de nos contemporains. Les catégories de privé et de public, un temps distinguées par une ligne frontière stricte, se délitent au profit d'un chaos de déplacements transversaux. Georges Bataille écrivait dans *L'Expérience intérieure* (1943) que l'intimité du sujet s'était perdue dans l'ébullition du monde. Cette chose du dedans, que l'on tenait cachée et secrète dans les alcôves et les confessionnaux, est devenue un rouage essentiel et exhibé de la machinerie médiatique, à la fois secret et démonstratif comme l'était le cabinet de curiosités.

Le *curator*

À l'heure où la politique dévie l'intérêt de la chose publique – la *res publica* – vers le privé et légifère à partir de faits divers, un mouvement comparable dérègle les statuts du monde de l'art : les frontières qui déterminaient chaque fonction sont véritablement devenues poreuses. Le *curator* – dont le nom puise à la même étymologie que la « curiosité » : *cura*, « qui prend soin » – revendique un statut d'artiste, lequel ne se situe plus du côté de la création mais de la cueillette. Car les idéaux académiques qui avaient installé l'artiste sur le trône de la création jusqu'à le rendre à demi divin se sont délités depuis le début du XX^e^ siècle, et l'artiste tend à devenir un ethnologue des banalités humaines et des intimi-


CERVUS ELAPHUS



Page de gauche : accumulation d'objets personnels, avec ***Personnes***, par Christian Boltanski, 2010. L'artiste était l'invité de la troisième édition de l'exposition *Monumenta* qui a lieu chaque année au Grand Palais à Paris.



tés exposées, davantage collectionneur que créateur. L'artiste qui pratique le mélange de genres jusqu'alors bien distincts est, en ce sens, un *amateur*; ce faisant, la référence au cabinet de curiosités s'impose comme une évidence.

Ci-dessus : ***Museum***, par Joseph Cornell, boîte en bois avec 20 flacons en verre contenant divers éléments, 1942. (musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou, Paris).

Une posture artistique en mutation

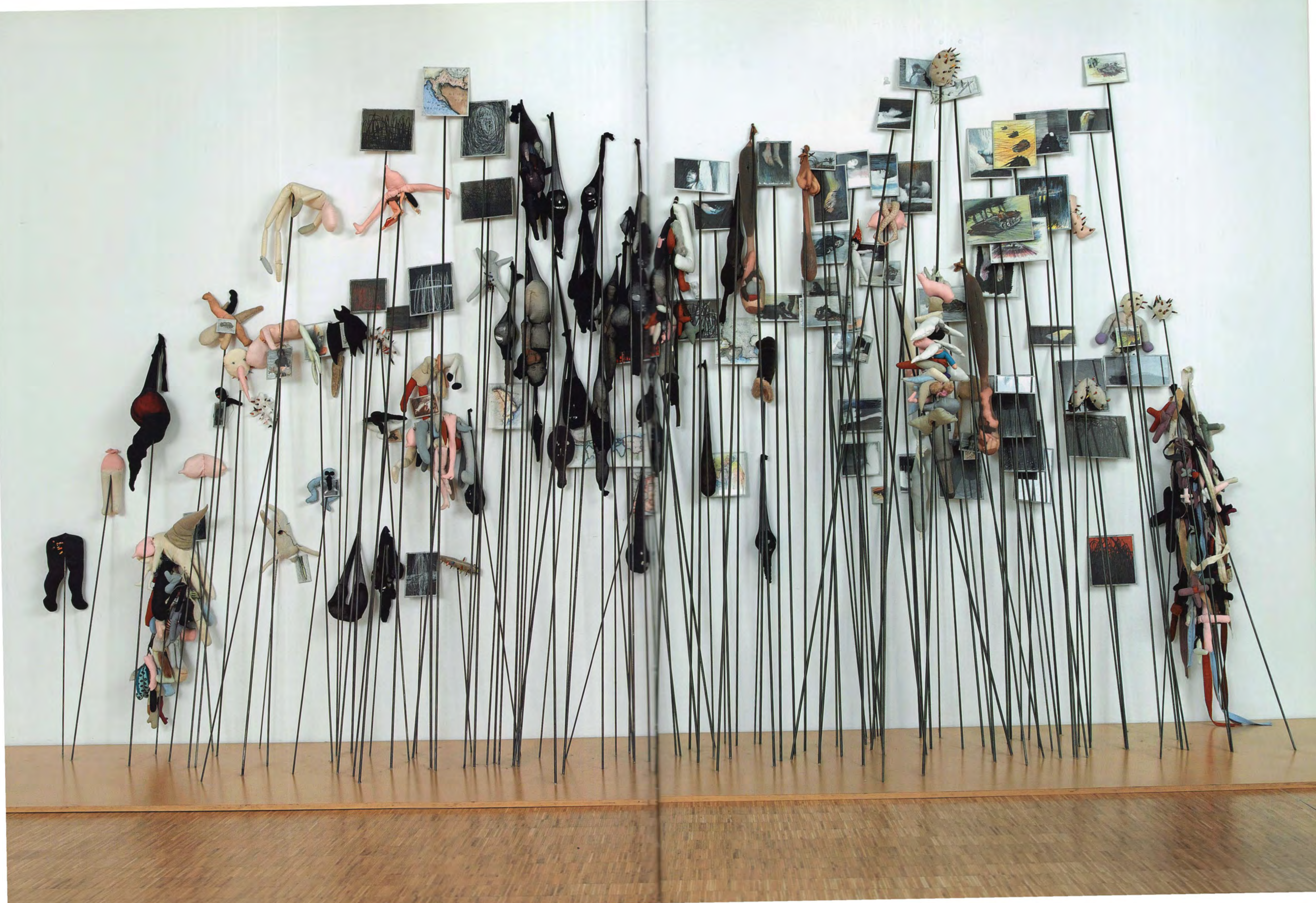
L'artiste d'aujourd'hui peut être « sans art », comme le café sans caféine ou le fromage sans matière grasse : notre époque a inventé l'art sans art et le revendique. Sans doute Marcel Duchamp (1897-1968) a-t-il contribué à introduire ce tournant radical en élaborant la notion de « ready-made » par laquelle l'artiste choisit de promouvoir l'objet manufacturé au rang d'objet d'art : voici presque un siècle, il baptisa « ready-made » un urinoir qu'il présenta à l'envers et signa, à l'encre noire sur la faïence, « R. Mutt, 1917 », un pseudonyme inspiré du nom de la société qui l'avait fabriqué. Cet urinoir titré *Fontaine* fit scandale au Salon des indépendants de New York. Duchamp répliqua en publiant dans la revue *Blind Man* un article anonyme intitulé « Le cas Richard Mutt », dans lequel il écrit : « Que Mr Mutt ait fabriqué ou non la fontaine de ses propres mains n'a aucune importance, il l'a choisie. Il a pris un objet de la vie quotidienne, l'a mis en simulation de manière à faire oublier son caractère utilitaire par un nouveau titre et un nouveau point de vue – et il a créé une conception nouvelle de cet objet . » Duchamp exhibe ainsi le ressort de l'art occidental : un objet réalisé pour un lieu donné sera contemplé dans un autre, – le musée. Depuis que l'art se vend, les objets d'art se déplacent, et Duchamp, en élevant un objet banal au statut d'œuvre d'art par simple transfert, montre les pouvoirs du musée. Les grands musées européens, tels le British Museum ou le Louvre, n'ont-ils pas fait des frises d'un temple dédié au culte d'Athéna, le Parthénon, des objets de contemplation esthétique ? Duchamp, lui, a décidé de faire d'un urinoir une œuvre d'art. Quant à l'argument selon lequel il s'agit d'une installation sanitaire, il le juge absurde : « Les seules œuvres d'art produites en Amérique sont ses appareils sanitaires et ses ponts. »



Sans titre (hommage à Juan Gris), par Joseph Cornell, assemblage en bois peint et vernis, verre, papier, 1954 (Philadelphia Museum of Art, États-Unis).

Si cette opération qui visait à questionner l'artiste démiurge provoqua un véritable séisme, la posture réflexive de Duchamp se trouve aujourd'hui figée dans une forme académique de provocation : l'usure, à force de répétitions, l'a réduite à une tempête dans une flaque d'eau. Presque tous les mouvements d'après-guerre ont suivi, en effet, les multiples pistes

Double page suivante : le dévoilement de l'intime fait œuvre avec ***Les Piques*** d'Annette Messager, piques, crayons, pastels sous verre, objets, pièces de tissu et bas en nylon, 1992-1993 (musée national d'Art moderne – Centre Georges-Pompidou, Paris, France).





L'Éléphant, par Gilles Nicolas, 1998, est une sculpture réalisée à taille réelle pour illustrer la légèreté. Exposition du Salon international des techniques muséographiques, SITEM, 1998.

Page de droite : **tête de chouette** réalisée par Jan Fabre pour le cabinet de Diane, la déesse de la Chasse. Les yeux sont des prothèses destinées aux humains. (musée de la Chasse et de la Nature, Paris)



tracées par Marcel Duchamp, à l'image du pop art qui a entériné non seulement le goût du manufacturé et du multiple, mais aussi celui de l'absence d'émotion devant l'œuvre.

Autre formule imaginée par Marcel Duchamp, la *boîte-en-valise* – sorte de musée portatif de ses propres œuvres réduites, édité en une cinquantaine d'exemplaires (voir pages 38-39) – reprend le principe des cabinets portatifs des amateurs, qui transportaient de la sorte les objets précieux dont ils ne pouvaient supporter l'idée de se séparer.

Hérité des cabinets d'autrefois, le parti de croiser les collections et les légendes constitue aujourd'hui le ressort essentiel des pratiques artistiques « fictionnistes » d'Annette Messager, Christian Boltanski, Joan Fontcuberta ou Alain Bublex – qui invente avec *Glooscap* (2001, 2005) une vraie fausse ville et crée des documents vraisemblables pour valider son existence. Ces artistes nourriraient-ils les légendes pour réenchanter le monde? Ils semblent proposer des univers alternatifs, révélant la stéréotypie qui affecte notre temps.

Un avatar du cabinet de curiosités

« *In situ* » et « installation » sont les deux concepts les plus utilisés dans les pratiques d'art depuis trente ans. Ne s'agit-il pas là de la transposition exacte du cabinet de curiosités qui, nécessairement indissociable du lieu et de l'individu, pratique depuis quatre siècles l'installation de collections hétérogènes? Les artistes et commissaires ne s'y trompent pas lorsqu'ils se réfèrent au cabinet de curiosités pour légitimer le métissage des arts d'aujourd'hui au regard de celui d'hier. Or la hiérarchie qui présidait aux classements des arts se délite, et l'on se souvient que le critique d'art de l'école formaliste américaine Clement Greenberg (1909-1994), promoteur de l'œuvre de Jackson Pollock (1912-1956), considérait le kitsch comme le produit de la révolution industrielle qui, en urbanisant les masses, avait établi une « analphabétisation » universelle. Et c'est justement parce que l'avant-garde formaliste ne pouvait supporter de voir se côtoyer le dérisoire et l'essentiel que les mouvements ultérieurs ont intégré le mauvais goût comme ressort essentiel de l'insolite: le kitsch a envahi la sphère des arts plastiques avec Jeff Koons et Damien Hirst, qui sont les artistes contemporains les plus cotés aujourd'hui.

Un monde en réduction

Dans les cabinets d'autrefois, les curieux reconstituaient le monde en miniature pour proposer une forme de genèse « domestique » et traiter la totalité des savoirs. Cette forme de miniaturisation leur permit un temps d'organiser des jeux « pédagogiques »,



Évocation contemporaine d'un cabinet portatif du XVIIIe siècle,
Archive Box 1, par Ron Pippin, matériaux divers, 1998.



Renard et volatiles naturalisés sous vitrines et **broderie au point de croix**, « Dieu seul », époque Napoléon III, troisième quart du XIX[e] siècle (galerie Longueville, Paris et Reims).



Page de gauche : **singe naturalisé** d'époque Napoléon III, devant un miroir Louis XVI (galerie Longueville, Paris et Reims).



au cours desquels les visiteurs pouvaient vérifier leurs connaissances selon un mode qui rappelle le jeu et l'univers de l'enfance. Aujourd'hui, on fréquente les musées sur CD-ROM, et l'introduction massive de la miniaturisation informatique confère à toutes les « données » un même support : l'écran. Au surplus, le réseau Internet donne accès rapidement à quantité de ces « données », à un chaos d'images qui stimule un grand mouvement de curiosité. Ce phénomène se présente comme une sorte de gigantesque cabinet de curiosités qui, sous le signe de l'interactivité, pourrait donner naissance à de nouveaux modes de classement.

C'est entre les murs d'une chambre que l'homme a placé sa quête sous la protection des Muses, qu'il a pensé son universalité et qu'il a rassemblé le fruit de ses conquêtes en un spectacle ordonné et totalisant. Aujourd'hui, le cadre et le support ont changé, et les curieux de notre temps disposent d'écrans informatisés connectés à des connaissances universelles, mais c'est la même quête qui reste inscrite dans les imaginaires. Comme autrefois, les curieux s'amusent à visiter le monde sans bouger de chez eux.

Page de gauche : autour d'un **chien naturalisé d'époque Napoléon III**, un crâne de gorille rapporté du Congo en 1924, un cimier Janus Ekoï dans sa vitrine, une collection de christs en ivoire, bois, bronze et papier mâché, de petits crânes d'animaux et un crâne humain d'études (galerie Longueville, Paris et Reims).

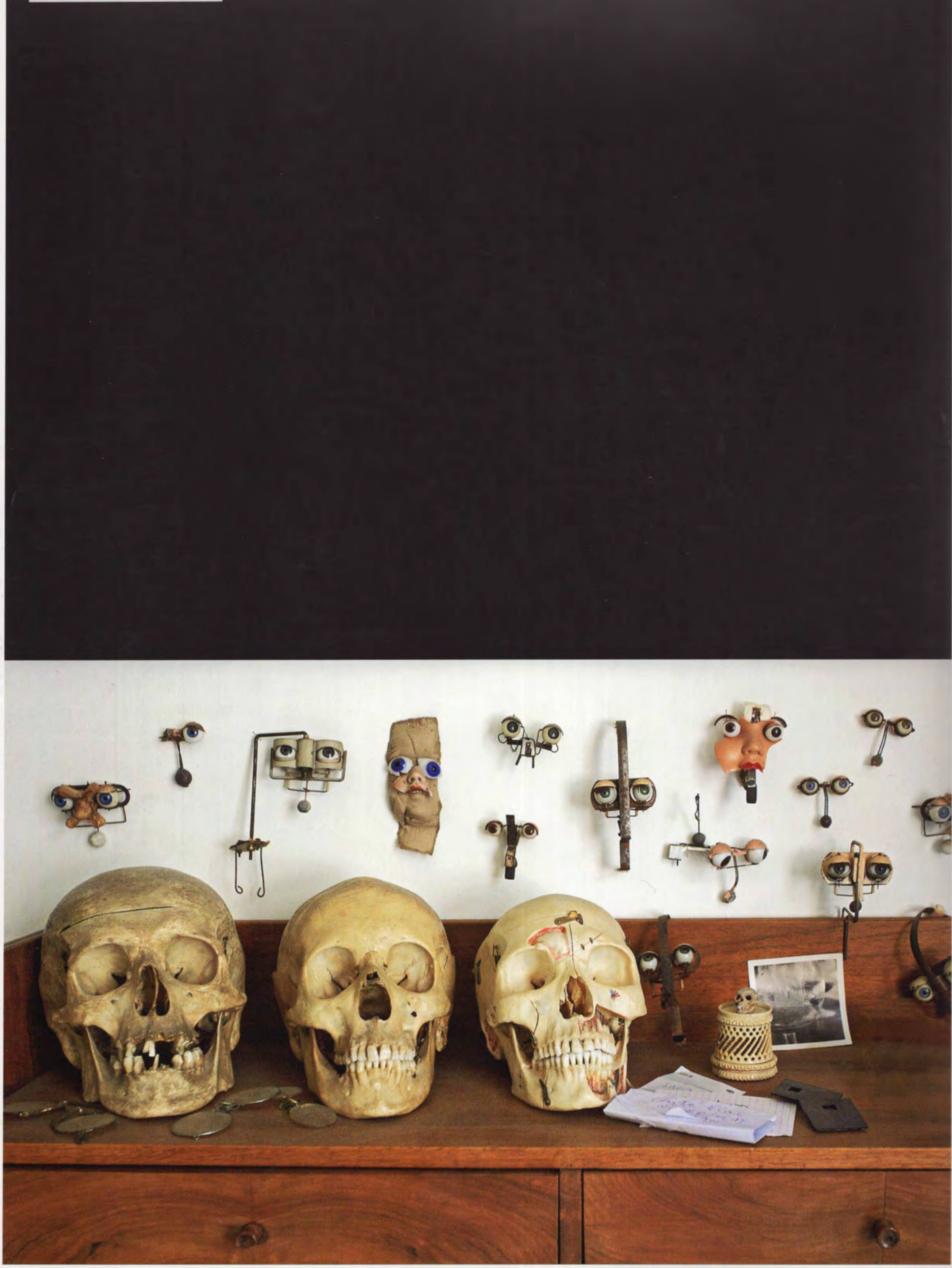
Le petit cabinet Directoire rassemble le goût et les passions du collectionneur dans un espace qui s'ouvre et se referme, comme les reliquaires du Moyen Âge, pour entretenir sacré et mystère (galerie Longueville, Paris et Reims).

Multimedia lisible et visible

Dans un monde où la mutation des catégories culturelles est générale, où les fonctions de l'artiste et du curateur tendent à se confondre, un déplacement comparable tend à s'opérer entre les arts plastiques et les sciences. Gilles Deleuze (1925-1995) employait d'ailleurs le terme botanique de « rhizome » pour décrire l'importance prise par ces interconnexions dans l'arborescence des connaissances encyclopédiques, et le goût pour le flux qu'exprime si bien l'expression « être branché » montre à quel point l'horizontalité des réseaux est préférée à la verticalité instituée par la hiérarchie des genres : nous sommes, aujourd'hui, immergés dans une pensée de l'interstice, du brouillon, du fragment et des proximités.



Les mots de l'art contemporain, tels ceux d'« installation », d'« interactivité », de « multimédia », nous placent dans des modes d'organisation des connaissances bien connus au temps des « curiosités ». En outre, les arts plastiques contemporains nécessitent le recours aux textes et aux préfaces, sortes de mode d'emploi des œuvres qui, sans l'écrit, demeureraient inintelligibles. De la même manière, les catalogues des cabinets, ces documents conçus pour compléter l'exposition des objets, proposaient des synthèses, des suites



La poésie naît de la rencontre d'objets appartenant à des catégories éloignées : le squelette et le jouet d'enfant.





Partie d'un mur où s'accumulent des trouvailles insolites de brocantes et de vide-greniers, à la manière d'André Breton.

Les Pensionnaires, oiseaux empaillés et habillés par l'artiste, comme un tableau encyclopédique pour entremêler les arts et les sciences, par Annette Messager, 1971 (musée national d'Art moderne – Centre Georges-Pompidou, Paris, France).

Le thème anatomique est décliné en différents supports : meuble d'apothicaire chinois agrémenté d'un torse de squelette et d'une paire de jambes orthopédiques. À l'arrière-plan, planches gravées de Vésale, anatomiste du XVI[e] siècle.

intégrant des dessins et gravures. Car, pour reprendre les propos d'Yves Michaud, l'œuvre *multimedia* n'est connue qu'à la double condition d'être l'objet de commentaires et de figurer dans un dispositif spatial reconnu. Ainsi, comme le cabinet de curiosités faisait les curiosités, le « cube immaculé » de l'exposition actuelle fait l'art contemporain.

Enfin, Marcel Duchamp ne manquait pas de signaler, dans ses entretiens avec Georges Charbonnier (1994), que « l'art est un produit comme les haricots. On achète de l'art comme on achète des spaghettis ». Rappelons que le cabinet fut, lui aussi, un lieu d'échanges commerciaux et que les œuvres convoitées se prêtaient aux spéculations intellectuelles et financières.

Le cabinet d'amateur apparut à la Renaissance comme la vitrine du monde. L'homme entra alors dans l'ère de la marchandise, corollaire des phénomènes de reproduction et de réduction. Il connut également le vertige de l'appartenance.

Une valeur refuge

Les collectionneurs d'aujourd'hui cherchent souvent dans l'ordonnance des cabinets privés l'équilibre esthétique des brillances et des obscurités, la distribution harmonieuse des objets qui ont déserté la scène artistique. Déjà, en 1727, Dezallier d'Argenville écrivait dans sa « Lettre sur le choix et l'arrangement d'un cabinet curieux » : « Je vous avouerai que j'ai les yeux satisfaits quand je les jette sur un tiroir de coquilles bien émaillées ». Nous avons tout autant besoin, de nos jours, d'avoir les yeux et l'esprit satisfaits face à certaines installations des centres d'art, qui ont pu parfois nous accabler de la permanence de leurs « débris ».

Le cabinet de curiosités formait un arrangement harmonieux qui reflétait une certaine esthétique des désordres. Nos contemporains, dépités par les installations d'art contemporain, appellent d'autres arrangements et se réfugient dans le giron de l'histoire. Cette valeur refuge, « antiquaire » disait-on autrefois, introduit la nostalgie dans la réalité des tendances de l'art contemporain. Notre période semble donc en quête de continuité historique. Or c'est de l'archive que naît la possibilité de narrer l'histoire. Et la matière de l'archive, constituée de bribes de mémoire accommodées au gré des goûts et des modes, est un fondement de notre idée de la culture. Tous les ramasseurs curieux et les amateurs s'en firent les gardiens : apôtres du bric-à-brac, ils sont à l'origine de la conservation de la mémoire. Le cabinet de curiosités, monument à la fois grandiose et dérisoire de cette nostalgie qui est aussi conquête, appelle aujourd'hui les mutations qui y mijotent.





CARNET D'ADRESSES

Ashley BARNES
Rare books and curiosities
57, rue de Rennes - 75006 Paris
Tél. : 06 88 54 55 73
Site Web : www.barnescuriosities.com
Courriel : ashleybarnesco@gmail.com

Pierre BAZALGUES
Marché Paul-Bert - 93400 Saint-Ouen
Courriel : pierrebazalgues@neuf.fr

Lisa BLACK
Site Web : www.lisablackcreations.com

Joachim BONNEMAISON
Courriel : joachim.bonnemaison@orange.fr

Juan CABANA
Site Web : www.thefeejeemermaid.com

CHÂTEAU DU CHAMP DE BATAILLE
27110 Le Neubourg
Courriel : chateau@duchampdebataille.com

DÉCORATION JACQUES GARCIA
212, rue de Rivoli - 75001 Paris
Tél. : 01 42 97 48 70

Kate CLARK
Site Web : www.kateclark.com

COLONIAL CONCEPT
François DANECK,
marchand de curiosités
8, rue Paul-Bert - 93400 Saint-Ouen
Site Web : www.colonialconcept.com
Courriel : contact@francoisdaneck.com

DEYROLLE
46, rue du Bac - 75006 Paris
Site Web : www.deyrolle.com

DESIGN ET NATURE
4, rue d'Aboukir - 75002 Paris
Tél. : 01 43 06 86 98
Site Web : www.designetnature.fr
Courriel : designnature@wanadoo.fr

Joan FONTCUBERTA
Site Web : www.fontcuberta.com

Galerie ET CAETERA
40, rue de Poitou - 75003 Paris
Site Web : www.franckdelmarcelle.com
Courriel : franck@franckdelmarcelle.com

Galerie LONGUEVILLE
32-34, rue Pastourelle - 75003 Paris
25, rue Henri-IV - 51100 Reims
Site Web : www.galerielongueville.com
Courriel : contact@galerielongueville.com

Thomas GRÜNFELD
Site Web : www.jousse-entreprise.com

Maïssa TOULET
Site Web : www.maissatoulet.fr

MALPLAQUET HOUSE
Tim KNOX
et Todd LONGSTAFFE-GOWAN
Londres (Royaume-Uni)

MUSÉE FRAGONARD DE L'ÉCOLE NATIONALE VÉTÉRINAIRE D'ALFORT
7, avenue du Général-de-Gaulle
94704 Maisons-Alfort
Site Web : www.musee.vet-alfort.fr
Courriel : musee@vet-alfort.fr

MUSÉE ZOOLOGIQUE DE STRASBOURG
29, boulevard de la Victoire
67000 Strasbourg
Tél. : 03 68 85 04 85
Site Web : www.musees.strasbourg.eu

Gilles NICOLAS
Site Web : www.gillesnicolas.com

Ron PIPPIN
Site Web : www.ronpippin.com

RACINE DE CHA
Site Web : www.racinedecha.com

Pierre-Yves RENKIN
Taxidermiste et collectionneur
à Namur, Belgique

Jim SKULL
Site Web : www.jim-skullgallery.com
Galerie Flak, Paris
Galerie Bailly Contemporain, Paris
Cabinet d'expertise Témoin /
Charles-Édouard Duflon, Genève
(Suisse)

LE MUSÉE DE LA CHASSE ET DE LA NATURE

Conformément au voeu de ses fondateurs, François et Jacqueline Sommer, ce musée est conçu comme une maison particulière, où le visiteur est appelé à parcourir des espaces intimes. Les salles sont ainsi richement meublées et décorées, les œuvres volontairement abondantes, à l'image de l'intérieur d'un collectionneur. La muséographie originale mêle oeuvres d'art, animaux naturalisés et éléments d'interprétation. Le visiteur devra se tenir aux aguets pour percevoir la silhouette furtive de l'animal à travers l'épaisseur du taillis ou dans les herbes de la clairière. Ainsi, les bêtes de vraie plume et de vrai poil viennent-elles peupler les salles du musée, parfois disposées à même le sol, comme si elles étaient maîtres et maîtresses de la maison. Dans chaque salle, des informations concrètes sur leur morphologie, leur territoire ou leur comportement sont contenues dans un cabinet de curiosité dont le public est invité à visiter les multiples compartiments.
Réorganisées autour du thème du rapport de l'homme à l'animal, les collections du Musée de la Chasse et de la Nature font comprendre comment la perception de la faune n'a cessé d'évoluer dans l'imaginaire de notre société, depuis l'Antiquité jusqu'à notre époque. Ainsi, une plus grande place y est faite aux artistes contemporains comme Rebecca Horn, Jan Fabre, Joan Fontcuberta, Jeff Koons, Oleg Kulik, Vincent Dubourg, Patrick Van Caeckenbergh, Saint-Clair Cemin ou Jean-Michel Othoniel.
Cette mise en regard d'œuvres contemporaines et d'œuvres anciennes permet de s'interroger sur la représentation de l'animal dans notre société. En effet, l'évolution du statut de l'animal sauvage et la classification par l'homme des espèces à protéger, permettent de remettre en question les frontières de la bestialité, et la place de l'homme dans la nature.

Hôtel de Mongelas 2, rue des Archives - 75003 Paris
Tél. : 01 53 01 92 40 – Site Web : www.chassenature.org – Courriel : musee@chassenature.org

Ecorché en caoutchouc datant des années 1950, corset médical en cuir et métal, rostre de poisson-scie et meule striée du XVIIe siècle (galerie Et Caetera, Paris).

IDENTIFICATION DES LIEUX PHOTOGRAPHIÉS

Certaines des personnes qui nous ont accueilli chez eux souhaitent garder l'anonymat.

Ensemble de curiosités : médailles, antiquités, œufs, peau d'un oiseau de paradis. Au-dessus, crâne humain flanqué de vases canopes égyptiens (Malplaquet House, Londres, Royaume-Uni).


F. HEILBUTH

BIBLIOGRAPHIE

AUFRÈRE Sydney H., *La Momie et la tempête. Nicolas Claude Fabri de Peiresc et la « curiosité égyptienne » en Provence au début du XVIIe siècle*, Avignon, A. Barthélemy, 1990.

BALTRUSAITIS Jurgis, *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, Paris, Flammarion, 1983.

BENJAMIN Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.

BONNAFFÉ Edmond, *Dictionnaire des amateurs français au XVIIe siècle*, Paris, A. Quantin, 1884.

CÉARD Jean, *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVIe siècle*, Genève, Droz, 1977.

CUECO Henri, *Le Collectionneur de collections*, Paris, Seuil, 1995.

DAVENNE Christine, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris, L'Harmattan, collection « Histoire et idées des arts », 2004.

FALGUIÈRES Patricia, *Les Chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003.

GÓMEZ DE LIAÑO Ignacio, *Athanasius Kircher : itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid, Siruela, 1990.

HASKELL Francis, *La Norme et le caprice. Redécouvertes en art. Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre. 1789-1914*, traduit de l'anglais par Robert Fohr, Paris, Flammarion, 1986.

HASKELL Francis et PENNY Nicholas, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen. 1500-1900*, traduit de l'anglais par François Lissarague, Paris, Hachette, 1988.

IMPEY Olivier et MACGREGOR Arthur, *The Origins of Museums. The cabinet of curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985.

LAMY Édouard, *Les Cabinets d'histoire naturelle en France au XVIIIe siècle et le Cabinet du roi (1635-1793)*, Paris, s.d. [vers 1915-1930].

LEMIRE Michel, *Artistes et mortels*, Paris, R. Chabaud, 1990.

LUGLI Adalgisa, *Naturalia e Mirabilia : il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milan, Mazzotta, 1983 ; *Naturalia et Mirabilia : les cabinets de curiosités en Europe*, traduit de l'italien par Marie-Louise Lentengre, Paris, Adam Biro, 1998.

MACGREGOR Arthur (dir.), *Sir Hans Sloane: Collector, Scientist, Antiquary, Founding Father of the British Museum*, Londres, British Museum Press, 1994.

MANDROU Robert, *Des humanistes aux hommes de sciences. XVIe-XVIIe siècles*, Paris, Seuil, 1973.

MARTIN Jean-Hubert, « Château d'Oiron, Curios & Mirabilia », *in Beaux Arts magazine*, hors-série, Paris, 1993.

MAURIÈS Patrick, *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard, 2002.

MOULIN Raymonde, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

PINAULT Madeleine, *Le Peintre et l'histoire naturelle*, Paris, Flammarion, 1990.

PUTNAM James, *Le Musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, 2002.

POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des histoires », 1987.

SCHLOSSER Julius, *Objets de curiosité*, traduit de l'allemand et présenté par Bénédicte Savoy, Paris, Le Promeneur, 2002.

SCHNAPPER Antoine, *Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, tome I : *Le Géant, la licorne, la tulipe : histoire et histoire naturelle*, Paris, Flammarion, 1988 ; tome II : *Curieux du Grand Siècle : œuvres d'art*, Paris, Flammarion, 1994.

TATON René (éd.), *Enseignement et diffusion des sciences en France au XVIIIe siècle*, Paris, Hermann, 1964 ; réédition 1986.

YATES Frances A., *L'Art de la mémoire*, traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975 ; réédition *in* collection « Bibliothèque des histoires », 1987.

REMERCIEMENTS

DE LA PHOTOGRAPHE
Christine Fleurent et Véronique Mery remercient vivement pour leur accueil chaleureux :

Alison et Ashley Barnes, antiquaires ; Pierre Bazalgues, antiquaire ; Joachim Bonnemaison, photographe et collectionneur ; François Daneck, Colonial Concept ; Christophe Degueurce, conservateur du musée de l'École nationale vétérinaire à Maisons-Alfort ; Franck Delmarcelle, antiquaire ; La maison Deyrolle à Paris ; Jacques Garcia, château du Champ de Bataille ; Yves d'Hérouville et Marie-Christine Prestat, Maison de la Chasse et de la Nature à Paris ; Anthony François-Longueville, antiquaire et collectionneur ; Anne Orlowska, Design et Nature ; Marie-Dominique Vandhammer, conservateur du Musée zoologique de Strasbourg ; Pierre-Yves Renkin, taxidermiste et collectionneur à Namur (Belgique).

Special thanks from « Christina » to Todd Longstaffe-Gowan & Tim Knox, Malplaquet House.

Enfin, Christine Fleurent remercie tout particulièrement l'éditrice de ce livre Stéphanie Zweifel et son assistante Morgane Sirot pour leur énergie et leur attention constantes.

DE L'AUTEUR
Toute ma gratitude va à la Conservation du musée du Louvre et à Claire Lemoine pour ses corrections.

DE L'ÉDITEUR
Nous tenons à remercier tous les artistes, propriétaires et collectionneurs qui ont eu la gentillesse de participer, d'une manière ou d'une autre, à ce livre.

Un grand merci à Morgane Sirot pour son aide précieuse.
Merci à Caroline Gibert et à Camille-Frédérique Blind pour leurs idées brillantes.

Direction artistique : Valérie Gautier
Édition : Stéphanie Zweifel
Recherche iconographique : Morgane Sirot
Relecture et correction : Claire Lemoine
Fabrication : Lucile Pierret

Conception graphique : Olivier Fontvieille, off.paris.fr

Photogravure : IGS-CP

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Toutes les photographies de cet ouvrage ont été réalisées par Christine Fleurent, sauf:

p. 10: DR; p. 11: Kate Clark; p. 12 et 126: BNF; p.14-15: BNF; P. 18-19: INHA; p. 20-21: akg-images / Rabatti – Domingie; p. 27: RMN / Gérard Blot; p. 29: akg-images/Erich Lessing; p. 34: Ron Pippin; p. 35: Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence; p. 36-37: Sabine Weiss/RAPHO; P. 38-39: Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence; p. 42 et 43: Ron Pippin; p. 48: Luisa Ricciarini/Leemage; p. 49: Luisa Ricciarini/Leemage; p. 53 haut: akg/Imagno; p. 54 bas: Photo Josse/Leemage; p. 55: Oskar Anrather/akg/Imagno; p. 57: DR; p. 62, 63 et 64: Christophe Lebedinsky; p. 67: Photo Josse/Leemage; p. 68: Photo Josse/Leemage; p. 70: Joachim Bonnemaison; p. 84: akg-images; p. 85: Costa/Leemage; p. 87 haut: Collection Dagli Orti; p. 87 bas: BNF; p. 93: Ravenna/Leemage; p. 108: akg-images / Erich Lessing; p. 113: akg-images/Erich Lessing; p. 114-115: Photo Josse/Leemage; p. 124 et 144: Archives Charmet/Bridgeman Giraudon; p. 128: BNF; p. 129: DR; p. 133: akg-images; p. 135 gauche, milieu et bas: akg-images/Erich Lessing; p. 135: BNF; p. 136: akg-images/Erich Lessing; p. 137: Electa/Leemage; p. 142: Photo Josse/Leemage; p. 144 haut et bas: Archives Charmet / Bridgeman Giraudon; p . 145: DR; p. 146 et 148-149: Joan Fontcuberta; p. 150 et 151: Kate Clark; p. 152 bas et 154 gauche: Lothar Schnepf; p. 154: Juan Cabana; p. 156, 157 et 159: Joan Fontcuberta; p. 160: Roger-Viollet; p. 161: akg / De Agostini Pict.Lib.; p. 162: Leemage; p. 163 bas: akg-images; p. 165: DR; p. 166 gauche et droite: RMN/Jean-Gilles Berizzi; p. 167 gauche et droite: RMN/Gérard Blot; p. 171: Costa/Leemage; p. 173 et 174: racindecha; p. 175 haut: Ron Pippin; p. 175 bas: Lisa Black; p. 178 gauche: akg/Science Photo Library; p. 194 haut: The British Museum, Londres, Dist. RMN/The Trustees of the British Museum; p. 194-195: INHA; p. 206: Maïssa Toulet; p. 210: Raphael GAILLARDE/GAMMA; p. 211 haut: Collection Centre Pompidou, Dist. RMN/Philippe Migeat; p. 211 bas: Philadelphia Museum of Art/CORBIS; p. 212-213: Collection Centre Pompidou, Dist. RMN/Philippe Migeat; p. 214: Gilles Nicolas; p. 217: Ron Pippin; p. 223: Collection Centre Pompidou, Dist. RMN/Philippe Migeat.

ISBN : 978-2-7324-4663-9
Dépôt légal : novembre 2011
Achevé d'imprimer sur les presses
de l'imprimerie Pollina en octobre 2011- L58151
Imprimé en France